

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Arthur Schnitzler : aspectos socioliterarios de su obra**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Miguel Ángel Vega**

DIRECTOR:

**Hans Juretschke**

**Madrid, 2015**

Miguel Angel Vega Cernuda



\* 5 3 0 9 8 6 8 4 9 7 \*  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-52-070339-2

ARTHUR SCHNITZER: ASPECTOS SOCIOLITERARIOS DE SU OBRA

Departamento de Lengua y Literatura Germánicas  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1985



Colección Tesis Doctorales. Nº

81/85

© Miguel Angel Vega Cernuda  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 28015 Madrid  
Madrid, 1985  
Xerox 9400 X 721  
Depósito Legal: M-16064-1985

MIGUEL ANGEL VEGA CERNUDA

ARTHUR SCHNITZLER.

Aspectos socioliterarios de su obra.

Profesor

Sr. D. Hans Juretschke

Departamento de Literatura Alemana

Facultad de Filología

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

Año 1983





## I N D I C E

### I.- INTRODUCCION.

- 1.- Propósito, presentación y metodología: La Viena finisecular en la obra de Arthur Schnitzler. Análisis socioliterario de la misma. La literatura como documento de sociología histórica.

### II.- ELEMENTOS DE ANALISIS: EPOCA, SOCIEDAD, AUTOR Y OBRA.

- 2.- Los contextos: lo epocal y lo nacional.
- 3.- El autor: coordenadas bio-bibliográficas.
- 4.- La obra: coordenadas epistemológicas. Periodización y clasificación

### III.- ANALISIS Y COMPARACION: LA LITERATURA SCHNITZLERIANA COMO DOCUMENTO DE EPOCA Y SOCIEDAD.

- 5.- Literatura fictiva y literatura documental . "El hombre - tipo" de la sociedad finisecular.
- 6.- Fisonomía literaria y concreción existencial del "hombre-tipo" en la obra de Arthur Schnitzler (I): raigambre cacania de la prosopografía e iconografía schnitzleriana.
- 7.- Concreción existencial del "hombre-tipo" en la obra de Arthur Schnitzler (II): problemática y situaciones cacasias del schnitzleriano.
- 8.- Raigambre epocal de la imaqinería cacania: los interiores schnitzlerianos.
- 9.- Las ausencias de Arthur Schnitzler.
- 10.- Síntesis y retrospectiva.

### IV.- APENDICE

- 11.- Bibliografía schnitzleriana y al tema.



FE DE ERRATAS

<u>Pag.</u>	<u>línea</u>	<u>dice</u>	<u>debe decir</u>
260	1	tipo hombre	tipo de hombre



I.- INTRODUCCION: PROPOSITO, PRESENTACIÓN  
Y METODOLOGIA .

La Viena finisecular en la obra de Arthur  
Schnitzler. Análisis socio-literario de  
la misma.



## 1.- PROPOSITO PRESENTACION Y METODOLOGIA

La Viena finisecular en la obra de Arthur Schnitzler.

Análisis socio-literario de la misma.

1.1. Propósito y motivación

1.2. Estado de la cuestión

1.3. Metodología y procedimiento:

### 1.1. PRESENTACION Y MOTIVACION

Hemos dado una formulación sintética al propósito de nuestro trabajo. Tres elementos clasificatorios lo integran: lo cronológico, lo local y lo histórico-literario.

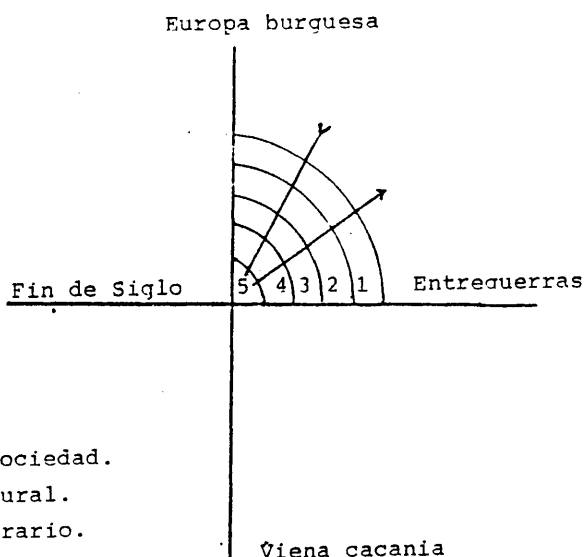
Un primer elemento hace referencia a una época - el cambio de siglo, "fin de siècle" o "Jahrhundertwende" - y a su correspondiente expresión literaria. Un segundo acota una parcela geográfica o local de ambas - lo vienes - y un tercero y último alude a un representante de estas coordenadas de tiempo y espacio: Arthur Schnitzler. Una formulación más explícita o analítica de nuestro intento tendría el siguiente tenor: tratamos de enmarcar la obra y la personalidad de Arthur Schnitzler en su contexto social, histórico y literario y explicarlas desde el punto de vista de su testimonialidad y documentalidad con relación a dos coordenadas determinantes de todo fenómeno cultural: lo epocal y lo local.

Esta formulación implica

- a.- cuestiones metodológicas previas: ¿ en qué medida se puede hablar de una literatura vienesa como de una literatura específica dentro de la expresión literaria en lengua alemana?, ¿ en qué medida se puede hablar de "literatura de fin de siglo" como realización social estética y literaria autónoma?
- b.- cuestiones de objetivo o teleológicas ¿ es Arthur Schnitzler un representante de esta literatura? ¿ es su literatura primordialmente documental?

La respuesta justificada a estas cuestiones es tarea y fin del trabajo cuyo esquema estructural detallamos en diagrama a continuación:





- 1.- Contexto de sociedad.
- 2.- Contexto cultural.
- 3.- Contexto literario.
- 4.- El autor.
- 5.- La obra y sus dimensiones.

Entre las coordenadas - tiempo y espacio - y los elementos estructurales del esquema - sociedad, literatura, sujeto y obra - postulamos una relación causal mutua y múltiple que cataliza en la última.

Es ésta una consideración etiológica o genética de la literatura, perfectamente válida dentro de la epistemología literaria, y fecunda a nivel de hermenéutica cultural, que en términos generales coincide con una variante metodológica de la crítica literaria que podíamos denominar trascendente. Sin excluir implicaciones de análisis inmanente a las que el tema pueda estar sujeto, se intenta penetrar en el conocimiento y explicación de la obra de Arthur Schnitzler a través del estudio genético de la misma: ¿cuál es la relación causal existente entre la sociedad - espacio (Viena)/tiempo (Fin de siglo) -, el sujeto o individuo literario - Arthur Schnitzler - y su literatura? O, a la inversa, de abajo arriba: ¿hasta qué punto la obra de Arthur Schnitzler es producto testigo de su época, de su sociedad, de su habitat?

Esta consideración social de la literatura, que no excluye la dimensión estrictamente individual, creadora, "poiética" de la misma, tiene una mayor trascendencia a la hora de realizar una hermenéutica cultural y antropológica del hecho literario y puede utilizarse a la hora de una consideración estética del mismo, a la que aporta valiosos elementos de análisis y valoración. Precisamente dos estudiosos de la Viena finisecular advierten de la necesidad del estudio contextual del tema: "Aquellos que ignoran el contexto en que se hallan las ideas están condenados a malentenderlas" (1).

Nuestra tesis, escolásticamente formulada, tendría el siguiente tenor: el carácter fundamental de la obra de AS., su intención primordial y el valor preponderante de la misma es el ser testimonio de una sociedad, la burguesa y vienesa de fin de siglo, a través de la descripción de sus tipos, temas, problemas y soluciones y a través del análisis poético del entorno socio-cultural y de la propia intimidad personal. Intento del trabajo es documentar este extremo mediante el análisis y la clasificación de los elementos de cosmovisión y de forma presentes en la obra del autor. Esto no supone la negación de otras posibles valencias de la misma, que también se tendrán en cuenta, ya que el centro de nuestro interés hermenéutico es la aplicación y proyección sobre la obra schnitzleriana de todos los conocimientos ganados sobre una época de la que somos directos herederos.

Resumiendo: nuestro planteamiento pretende una explicación de lo autorial a través de lo epocal - aquí entendido como "estado de sociedad" - de lo cual es producto, y un intento de captación de la época a través de un autor que fue testigo directo de la misma y a la que, en parte, ha configurado epistemológicamente.

Nuestro trabajo tiene inicialmente una intención reivindicativa de una época - "el cambio de siglo" - y de una literatura - la austríaca -. Tanto la una como la otra han recibido por parte de la crítica histórica una atención secundaria y en muchos casos satélite de otros fenómenos culturales, como pueden ser, p.e. la

industrialización, en el primer caso, o la literatura alemana, en el segundo.

Tratamos de vindicar la recepción, hasta ahora deficitaria, de la literatura de una nación y de un capítulo epocal de la misma, que tal vez por el prestigio histórico de las culturas vecinas, sobre todo la alemana, y por el cambio contextual experimentado - la desaparición de la organización social y política que las causaron - no obtienen la atención que su entidad merece. Sobre ambas - época y nación - pesa toda una serie de anatemas y rechazos que revierten sobre el autor que consideramos.

Tanto a nivel disciplinar - es decir, en la Germanística - como a nivel nacional español, las ausencias o faltas de perspectivas son alarmantes, sobre todo en el segundo caso. Si exceptuamos los grandes - Kafka, Musil o Rilke - o los recientes - Handke o Bernhard - la literatura austríaca es la gran ausente en el editorialismo de nuestro país. Ni siquiera existe el concepto, ya que los citados se presentan como tributarios de una indiferenciada literatura alemana. Otros nombres como Karl Kraus o Hofmannsthal todavía no han llegado al público. Hoy día, al socaire de la divulgación que los grandes experimentan, se está dando a conocer tímidamente la obra de estos otros autores, entre ellos la de AS., que a un nivel intranacional desempeñaron un papel más decisivo. Sin embargo, esta tarea emprendida recientemente no llega a cubrir una laguna, a todas luces culpable, de conocimiento que grava la imagen crítica de la literatura universal. No es lícito achacar esa ignorancia, como hace Luis Izquierdo en su introducción a la versión española de "Andreas" de Hofmannsthal, a la anterior situación política de nuestro país. Más verídico, ético y congruente es reconocer la porción de culpa que, distribuida en pequeños o grandes vicios - provincianismo, indolencia, lucro editorial, amateurismo - a cada uno le corresponda. Gastar tiempo, fuerzas o, en todo caso, tinta en buscar cabezas de turco puede restar efectividad a esta tarea de recuperación del tiempo perdido.

Ahora bien, esta situación concreta de nuestra hermenéutica se enmarca en un cuadro general europeo sustancialmente idéntico, aunque con importantes modificaciones accidentales. La crítica de estos tres elementos - época, nación y autor - viene bajo el signo de déficits cualitativamente importantes que exponemos a continuación.

## 1.2. ESTADO DE LA CUESTION

### 1.2.1. La época

De la época que aquí nos ocupa, una cierta tendencia de la crítica histórica y cultural sólo ha valorado la llamada "segunda cultura", es decir, la revolucionaria, e ignora o anatematiza la primera, la liberal-burguesa. Con ello disgrega, separa o disecciona una época que, si bien está íntimamente marcada por la ambivalencia o ambigüedad (2), es unitaria tanto en sus rasgos de perfil cultural como en su base socio-política. Se quiera o no, sólo esta cultura liberal - burguesa pone las bases y proporciona los cuadros de esa pretendida "segunda cultura". El historiador de la literatura Kreuzer, partidario él mismo de esta última, afirma al respecto que sólo los burgueses que se han desligado de los intereses de su clase han sido capaces de sentar las bases de una cultura revolucionaria, para él la única auténtica (3). Kreuzer, sin embargo, debería haber añadido que sólo ese sistema de cultura posibilita un desentendimiento, muchas veces ambiguo, de los intereses de clases. Engels, Lasalle, Bebel, Luxemburg, Liebknecht, Brecht, Piscator o Vogeler fueron burgueses. Quien esto ignora pasa por alto un hecho empírico o, en el mejor de los casos, lo somete a la interpretación de la ideología.

La cultura revolucionaria no es más que una parte, un polo quizá - toda cultura debe ser polar si pretende ser fecunda - de ese sistema que llamamos liberalismo, en absoluto identificable ~~con~~

con el sistema económico, desarrollado pero no nacido en él, correspondiente - el capitalismo - y que hay que concebir como la culminación del fenómeno burgués, que, en un principio, no es más que un afán, personalizador, de independencia y liberación: "Die Luft der Stadt macht frei".

Ninguna época ha desarrollado un autoanálisis tan profundo y eficaz como la del fin de siglo. A la hora de apreciar y valorar el rendimiento cultural, las luces y sombras de esta época, no podrá pasarse por alto el impulso ético que la mueve y que la lleva a repetidos análisis y críticas, no sólo por parte de sus "Ausenseiter", de sus marginados, sino también por parte de muchos otros que, perteneciendo y estando incardinados social y culturalmente en el sistema burgués, fueron los ejecutores de la introspección del sistema: Zola, Kraus, Dix, Grosz, etc.

El período cultural que se ha dado en llamar típicamente "Fin de Siglo", "Jahrhundertwende" o "belle époque" ha tenido hasta época muy reciente, y a pesar de su pervivencia, una recepción muy deficitaria a nivel científico. Sólo a nivel de gran público ha quedado el cliché "belle époque" para designar una concepción si no del mundo, sí, al menos, de la vida que a nivel erudito se tildaba y autocalificaba de "decadente", "impresionista", "burguesa", según los diferentes criterios de calificación que se adoptasen. Ha sido sobre todo la crítica sociológica de la historia y de la cultura la que descalificó tal "Welt- o Lebensanschauung", reduciéndola al sistema espiritual de una sociedad explotadora.

El calificativo que venía a sintetizar todos los aspectos descalificadores de esta crítica era el de "capitalista". En este sentido se habla de la cultura del capitalismo tardío: "En la base de esta descalificación está la concepción marxista ortodoxa o primitiva que concibe y valora la cultura como mero superestrato de las condiciones y relaciones de producción económica y de hegemonía política. Todavía recientemente el crítico marxista Ernst Mayer defendía una aplicación rígida de la terminología marxista: "es mag dieses oder jenes Detail seiner (Marx) ökonomischen Lehren

Überholt sein, ja man mag sogar die politischen Folgerungen daraus als chiliastisch und irreal ablehnen, unverändert gilt die Sicht, aus der er die gesellschaftlichen und kulturellen Erscheinungen betrachtete. Wer heute wissenschaftlich ernst genommen werden will, kann die Phänomene dessen, was Marx den "Überbau" nannte, gar nichts anders als ihrer Beziehung zum Komplex wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Tatsachen sehen, in die sie eingebettet sind wie Wiesen und Baumgruppen in das Gesamtbild der Landschaft" (4). Cabe preguntarse si son los árboles y los campos los que producen el paisaje o viceversa. Cuerdo sería implicar ambos términos: si ese complejo de hechos sociales y económicos produce una supraestructura, también es cierto que ese sistema de hechos está bajo la influencia de aquella.

Precisamente desde esta perspectiva ideológica se emitían juicios tan descalificadores sobre uno de los logros científicos más importantes de esa época y, en general, de la ciencia moderna: "Ich bin misstrauisch gegen diese sexualen Theorien der Artikel, Abhandlungen, Broschüren usw., kurz, gegen die Theorien jener spezifischen Literatur, die auf den Mistbeeten der bürgerlichen Gesellschaft üppig emporwächst ...". El anatema proviene de la pluma de Lenin y se refiere al psicoanálisis, al que, para rematar el asunto, calificaba de "grillo burgués" (5). En esto el marxismo dogmático coincidía con el nacismo que calificaba el psicoanálisis de "Jüdische Wissenschaft".

Esta condena es un ejemplo de esa "táctica de exclusión" de la que habla Châtelet refiriéndose a la actitud de Lenin con relación a otro fenómeno de la época: el empiriocriticismo. "En el marco de las ideas habiéndose instalado deliberadamente en la perspectiva de la historia de la filosofía positivista y economista, habiendo interpretado a ésta con mayor rigidez todavía, niega como contrarevolucionario todo lo que no entra en este marco. Filosóficamente, Lenin, en "Materialismo y empiriocriticismo" (1909) expide brutalmente hacia el lado del oscurantismo a dos sabios como Ernst Mach y Richard Avenarius que habían intentado, con mucha buena voluntad, hacer ingresar en el débil corpus marxista los recientes descubrimientos científicos" (6).

Las vanguardias europeas y toda la serie de "ismos" que, a partir de 1870 pueblan el panorama cultural de Europa y que, productos típicos del liberalismo, constituyen una expresión, si no máxima, sí, al menos, extrema, del desarrollo espiritual de Occidente, han merecido el juicio condenatorio por grandes representantes de la crítica marxista como Luckacs, Lublinski o Mehring.

El realismo socialista que la revolución impuso en Rusia- y a este respecto son aleccionadores los casos de Shostakovitch o Prokofiev -

es un testimonio más de esta actitud descalificadora de la cultura y del espíritu burgueses en base a su procedencia. El prestigio que ciertas vanguardias se granjearon entre intelectuales marcados por la ideología marxista (Picasso, constructivismo, Neue Sachlichkeit) contradijo de facto este anatema y demostró la falsedad de su fundamentación: la ecuación o igualdad, profundamente arraigada en el pensamiento marxista, "cultura burguesa=cultura de explotación=decadencia moral". Hermand en el prólogo a la colectánea "Jugendstil" achaca el descubrimiento de esta época, originado hace unos 30 años, al carácter opulento, saturado y apolítico de la burguesía de los años 50; al impulso y a la búsqueda de lo "Versnobte, Exquisite, Lüsterne, Monströse, Altmodische, oder gar Kitschige" (7). La pintura de salón del siglo XIX limita, según él y precisamente a causa de su carga simbólica, con lo Kitsch. Es más, la aceptación temática de lo exótico - que, por cierto, se ha dado en todas las culturas cosmopolitas, la romana, por ejemplo - es una manifestación, más que de integración, de voluntad imperialista: "Auch die impressionistische Vorliebe für das Fremdländische und Exotische hat diese geheimen und unterschwelligenden Tendenzen ins Imperialistische" (8).

Basten estos juicios como botón de muestra, aumentable a gran muestrario, de cómo las motivaciones sociológicas y políticas han primado en la consideración de esta época por parte de una crítica que ha marcado la imagen hermenéutica de la misma. Mehring, Lublinski, Hauser son otros tantos inquisidores de la época en el tribunal de la historia.

Bien es cierto que últimamente y en círculos amplios de esta tendencia crítica se han abierto nuevos caminos. El mismo Arnold Hauser en su "Philosophie der Kunstgeschichte", admite una interpretación no tan pendiente de lo social: "Ni siquiera los menos formalistas excluirán sin más la autonomía de la obra de arte y eliminarán en absoluto el principio del "l'art pour l'art". En todo caso, es preciso conceder que, sea cual sea su objetivo práctico, la obra de arte sólo puede cumplir una función externa si posee una serie de excelencias internas formales" (9). Su punto de partida, sin embargo, es teóricamente ortodoxo: "La cultura sirve de protección a la sociedad. Las conformaciones del espíritu, las tradiciones, convenciones e instituciones, no son más que medios y caminos de la organización social. Tanto la religión como la filosofía, la ciencia, el arte tienen una función en la lucha por la existencia de la sociedad" (10). De todas maneras, se ha pasado de una concepción estricta de la hermenéutica cultural del marxismo, que interpretaba las condiciones culturales como copia de las materiales, a una postura "revisada" según la cual "las obras del espíritu se constituye en relación dialéctica con las condiciones económicas de la producción". Lo cual permite a los nuevos críticos socialistas de la cultura el apreciar el "influjo de los motivos ideales sobre las condiciones materiales reales" (11).

Es innegable que aun en el campo de la hermenéutica sociológica y marxista de la cultura y la historia han caído muchos chaparrones desde sus orígenes a nuestros días. La Escuela de Frankfurt o el comunismo progresista de Gramsci, con su perfilado sentido cultural y estético, han supuesto un giro de noventa grados en el rumbo y orientación de esa crítica. Las posturas, más abiertas, de un Horkheimer con relación a la cultura "Jugendstil" (en "Freud in der Gegenwart") abre nuevos caminos de recepción para esta época; las consideraciones de Adorno sobre la lírica - el género formalista por excelencia - o sus comentarios de Wagner suponen un inicio de reconciliación con esa cultura epocal o, al menos, una revisión de las posturas totalmente descalificadoras, que aún hoy día prevalecen. El prestigio que todavía disfrutaban críticos tan retrógrados



y dogmáticos como, por ejemplo, Lukacs o Mehring, avala esta impresión. Ni el prestigio de las vanguardias ni las nuevas rutas de la crítica han redimido de su pecado original, su origen burgués, o de su carácter esotérico a una cultura cuyos vicios y virtudes siguen siendo los de la nuestra y que a veces manifiestan antonómicamente sus más acerbos críticos.

Kitsch, decadente, cursi, brutal, recargado, extravagante, "bizarro" y colosal, dandy, ornamental, esteticista, perverso, mundano, epigonal, pomposo, ligero, trivial, aterciopelado y muchos otros de connotación negativa son epítetos frecuentes, más propios de sermón de antigua misión popular que de exégesis cultural, que se aplican a discreción, según el objeto a calificar sea Wagner o el historicismo, Oscar Wilde o D'Annunzio, von Stuck o Makart, Maeterlinck o Marquina, Hofmannsthal o Villaespesa, Rilke o Strauss. Cuando su nivel cualitativo es evidente, entonces el producto se acerca a lo "acceptable" con etiquetas más "ambiguas", como elegante, místico o modernista, cuya imprecisión semántica vacía la calificación de todo contenido.

Considerar esta época y sus movimientos culturales y artísticos sólo a partir del grado de progreso social del que fueron capaces históricamente sería tan erróneo como la actitud contraria, la que, de espaldas a lo social, considera sólo lo estético. El progreso humano se da en varios frentes y no sólo a nivel de relaciones sociales. Si es verdad que somos beneficiarios del progreso social que supone la evolución de la esclavitud y el feudalismo a la democracia, no lo somos menos del progreso que supone la transición de la flauta pánica a la orquesta sinfónica. Todos los aspectos del ser humano, sin ser independientes, son, sin embargo, autónomos. Condenar toda una época en razón de sus puntos flacos, sería desechar las arenas auríferas de la corriente revuelta y sucia.

Esta recepción negativa de la época que hemos tipificado en la crítica marxista de la cultura, no es, sin embargo, exclusiva de ella.

Orientaciones "idealistas" no han sido mucho más benignas. La condena eclesiástica, que duró hasta el Vaticano II, del llamado "modernismo" teológico no es más que expresión del rechazo que, a base de los principios y no de los resultados, merecía a la Iglesia institucional el estado espiritual del liberalismo. Su ideario, tal y como lo expresaba Hermann Bahr, también militante de este movimiento, está hoy día totalmente incorporado a la praxis política y pastoral de la Iglesia posconciliar. Para ver liberada a la Iglesia del estado de rebajamiento, de reducción burocrática a la que había llegado, no se sabía - son palabras de Bahr - de otro medio más efectivo "als die reine Trennung der Kirche von der politischen Tätigkeit, die Rückkehr zu einem einfachen Leben, die der Kirche den Zugang zur Demokratie öffnen und ihr die Fähigkeiten geben wird, dieser die Schätze der Religiosität zuzuwenden, welche die christliche Tradition in ihrem Schoss gesammelt hat" (12).

Juicios como el de Egon Friedell, que a continuación reproducimos, hoy día no podrán tomarse en serio, si no queremos tener que echar por la borda toda una serie de grandes logros artísticos, productos precisamente del templado ambiente hogareño del liberalismo: "Kein Druck nämlich, ob er von links oder von rechts kommt, ist der Kunst so schädlich wie die lauwarne Zimmertemperatur des Liberalismus" (13). Hermann Broch, el acuñador del término, de feliz recepción, "fröhliche Apocalypse", no es menos contundente en su famoso ensayo sobre la época de Hofmannsthal: "Die Wesensart einer Periode lässt sich gemeiniglich an ihrer architektonischen Fassade ablesen, und die ist für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, also für die Periode, in die Hofmannsthals Geburt fällt, wohl eine der erbärmlichsten der Weltgeschichte; es war die Periode des Eklektizismus, die des falschen Barocks ..." (14).

La condena que Hans Weigel emite sobre un producto tan típico de la época como la opereta en general, y, en concreto, sobre la "Fledermaus" de Strauss - "Eine Komödie ohne Liebe und ohne Ethos" - (15) podría hacerse extensiva a Catullo, a Boccaccio y a infinidad

de obras contemporáneas medidas por el criterio de su efectividad moral absoluta. Quizá el pueblo "realmente existente" halló más apoyo en la evasión que le proporcionaban las fantochadas de la "Fledermaus" que en ciertas doctrinas soteriológicas que después se mostraron opresoras.

Por otra parte, no cabe poner en duda el talante moral de esta época, la cosmovisión moral - a pesar del achacado y pretendido esteticismo - de un Nietzsche, de un Wilde, de un Schnitzler o de un Otto Wagner. Es evidente que en la composición de este juicio condenatorio se concede un peso específico impropio a las consideraciones "ad hominem". Se valora sólo la actitud de una sociedad frente a un estado de injusticia que, no por recriminable, deja de ser un mal endémico de la especie humana y al que sólo el desarrollo paulatino y progresivo de la conciencia podrá ir ganando terreno. Se valora, en la conciencia de la propia y natural inocencia, el rendimiento moral, no el talante.

Robert Musil en "Der deutsche Mensch als Symptom" hablaba del cambio de siglo en este sentido: " sie war eine Zeit grosser ethischer und ästhetischer Aktivität. Man glaubte an die Zukunft, an die sozialen Zukunft und an eine neue Kunst. Man gab dem zwar oft den Anschein der Morbidität und Dekadenz: aber diese beiden negativen Bestimmungen waren nur der Gelegenheitsausdruck für den Willen anders zu sein und es anders zu machen als der vergangene Mensch". (16).

La categoría de una época histórica debe medirse más bien por las realizaciones inmanentes de la misma, por el estímulo, la provocación que suponen para la posteridad. En este sentido a "la bella época" hay que reconocerle la más pletórica fecundidad. Ningún arte ha sido más fecundo que el arte que el liberalismo propició. Picasso, Modigliani, Kandinsky, Alban Berg o Loos arraigan en lo más profundo de la cultura liberal.

Las generaciones del fin de siglo y de la belle époque podían al menos hacer valer una ventaja: la de conocer las dos vertientes cronológicas - y correspondientemente espirituales - de nuestro mundo moderno: "und doch möchte ich einen Vorteil wahrhaben, den der von 1875 geltend machen kann gegen den 1914er oder noch später: es ist kein kleines, dem letzten Viertel des Neunzehnten Jahrhunderts - eines grossen Jahrhunderts -, der Spätzeit des bürgerlichen, des liberalen Zeitalters noch angehört, in dieser Welt noch gelebt, diese Luft noch geatmet zu haben; es ist, so möchte man in Altershochmut sagen, ein Bildungsvorzug vor denen, die gleich in die gegenwärtige Auflösung hineingeboren sind, - ein Fond und eine Mitgift von Bildung, deren die später Angekommen entbehren, ohne sie natürlich zu vermissen" (17). Esta declaración, tan laudatoria de la cultura liberal, proviene de la pluma de T. Mann y data de 1950, cuando ya hacía tiempo que el autor había emitido su confesión de fe socialista.

En el ensayo de Musil anteriormente citado se esboza una comparación entre las dos épocas o, mejor dicho, entre el comienzo y el fin de la misma - 1890 y 1923 respectivamente - que se decide a favor de aquella. Ese periodo de tiempo es el camino "von der Hoffnung zur Hoffnungslosigkeit" : "Während man um 1900 an die Zukunft eines neuen Menschen glaubte, ist man heute verzweifelt und hoffnungslos. Man hat alle historischen Möglichkeiten und keine gegenwärtige Wirklichkeit" (18).

Estas voces reivindicativas, sin embargo, han sido la excepción. Klaus Jeziorkowski (19) describe certeramente la recepción tradicional de la cultura de la Gründerzeit: "Wir erinnern uns noch der Jahre bis gegen 1970 hin, in denen man für die Zeit zwischen 1870 und 1918 nichts als Spott und müdes Lächeln übrig hatte. Man identifizierte sie mit Kitschpostkarten, scheusslichen Karyatiden, die nichts zu tragen hatten, mit zu Schaum geschlagenem Ornament, mit neogotischen Kirchen, mit Renaissancebanken. Neunzehntes Jahrhundert war ein Beiwort, das man allem nachwarf, was etwas in der

Architektur nicht funktionell aussah" (20). Este "statement" tiene incluso validez para la recepción del fin de siglo. Esta situación, sin embargo, empieza a estar anticuada: "Die Gründerzeit wird rehabilitiert ... Ein wenig beständig ist jedoch die Tatsache, dass man die alten städtischen Wohnquartiere der Gründerzeit wieder zu Ehren zieht. Die Lust am Ornament wird als menschlich zugelassen, die Kitschcke in jedem von uns legitimiert. Die Gründerzeit ist aber mehr. Sie ist, ihrem Namen gemäss, Inkubationszeit der Moderne ... Sie ist Übergangszeit" (21).

Hoy día nos sentimos más cercanos al urbanismo de Semper, Hausmann, Garnier, Otto Wagner o Arturo Soria que al jansenismo artístico o, al menos, decorativo de un Le Corbusier o de su antecesor y, en parte, maestro Adolf Loos. Este, en un trabajo titulado "Ornament und Verbrechen", venía a decir: "Aber der mensch unserer zeit, der aus innerem drange die wände mit erotischen symbolen beschmiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter ... evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals" (22). No es necesario referirnos a la distancia que paulatinamente nos separa de esta concepción.

A una época hay que hacerla justicia globalmente, reconociendo sus merecimientos sin necesidad de hacerla revolucionaria o abanderada de un progreso ambiguamente concebido. Quien a la hora de juzgar manifestaciones culturales de esta época acude a criterios contrapuestos, como reaccionario/progresista, o a criterios exclusivamente sociológicos, como capitalista/proletario o aristocrático/popular, busca ultramarinos en un museo, repitiendo la historia del califa ante la biblioteca de Alejandría. Es decir, comete un anacronismo o, en todo caso, un anacronismo. Figuras como Brecht, Trakl, Kafka, Kraus, hijos de este sistema cultural, si bien enemigos acérrimos del mismo, están hoy día totalmente aceptados en base a ese carácter de "outsiders", de "Ausgestiegene". Sin embargo, junto a estas hay muchas otras que, sin llegar a identificarse con su sociedad, tampoco formularon un re-

chazo total ni realizaron un "drop-out" llamativo. Su obra está ahí, en toda su ambigüedad y ambivalencia, en su claroscuro, plerótica de valores y plagada de debilidades, precursora de un mundo mejor que quisieron o capítulo final de uno que creyeron mejorar o, simplemente, admirar. Tal es el caso de F. von Stuck, Lenbach, Servaes, Makart, Gauguin, Alma-Tadema o Klinger; tal es el caso de Maeterlinck, Jakobsen, Insúa, Dauthendey, Kipling, Feydeau, Sardou o Benavente. Tal es el caso de AS. El conjunto de ellos representan la conciencia juvenil de nuestra cultura. Conocerlos es conocernos.

### 1.2.2. La nación

El término alemán "Jahrhundertwende", más amplio cronológicamente que su correlato francés "fin de siècle" (23), tiene la misma valencia semántica que pueda tener en español el término "siglo de oro". No sólo expresa una acotación cronológica; también posee unas connotaciones cualitativas, sobre todo con referencia a Austria, que prácticamente le convierte en un término funcional para designar una carga conceptual semejante a la que pueda tener la época elisabethana en Inglaterra, la Ilustración en Francia o el Clasicismo en Alemania. La "Jahrhundertwende" es la gran época de la nación austríaca que se vió perfectamente identificada y expresada en los ideales de esa cultura que ella contribuyó a fijar y a los que ella dió una formulación antonomásica. Si el término "Generación del 98" vigente en nuestra historiografía no tuviera una valencia tan exclusivamente literaria, podría equipararse a este término alemán. La descalificación de la "Jahrhundertwende" que anteriormente hemos revisado, supone la descalificación de las aportaciones austríacas más valiosas, ya que un capítulo importantísimo de las culturas y literaturas europea y alemana de fin de siglo tiene como escenario Austria y como epicentro Viena.

La historiografía literaria alemana hace tiempo que ha dado carta de naturaleza a ciertas designaciones locales: clasicismo de Weimar, romanticismo de Heidelberg, grupo suabo del Biedermeier o catolicismo renano son otras tantas determinaciones topográficas corrientes en la historia de la cultura alemana. En este contexto, la atención que a la efectividad literaria y cultural de lo vienés o austríaco se ha prestado es escasa. A menudo y, sobre todo, en manuales no se resalta suficientemente el carácter peculiar local de una serie de figuras finiseculares, desde Mahler a Rilke, que responde al espíritu de lo que se ha llamado el "Siglo de Oro Austríaco". El prestigio que en la época goza París y, en el conjunto de naciones germánicas, Alemania hace palidecer injustamente la brillantez propia de este ethos literario austracista. Mientras que el siglo de oro alemán, el Clasicismo de Weimar, ha producido clásicos universales y seculares, es decir, clásicos que se constituyen en epónimos del siglo en que aparecen, Austria sólo puede mostrar clásicos locales: Nestroy, Raimund, Stifter o Grillparzer. Es este un dato que tal vez haya influido a la hora de tipificar la literatura en lengua alemana: la variante austríaca se presenta, con falta de perspectiva, como una variante provincial de lo alemán

A figuras austríacas universales como Rilke, Kafka, Musil o Werfel, que gozan entre el gran público de la consideración de la que son acreedores, una crítica demasiado aproximativa las hace satélites de la literatura alemana, sin conceder mayor consideración a sus peculiaridades contextuales, es decir, a su radicación cacania. Por otra parte autores localistas o "nacionales", como Ebner-Eschenbach, Schönherr, Anzengruber o Schaukal, "zeit- und ortsgebunden", que alimentaron, en mayor proporción que los anteriores, la vida cultural de la nación, son totalmente desconocidos. Se produce así en la historiografía una situación de hiatto, de desfase entre la auténtica realidad cultural del país y su imagen al exterior. A la quintaesencia de ambas especies de autores pertenece la incardinación de su personalidad en la cultura y en el humus espiritual de la monarquía danubiana.

Por otra parte, la inexistencia de corrientes europeas en Austria, el naturalismo, por ejemplo, o, generalizando el hecho, el desarrollo autónomo de su literatura afecta a la recepción de sus autores localistas, como Raimund o Nestroy, que muestran unas particularidades difícilmente encajables en las etiquetas utilizadas a nivel europeo. Más de un manual de historiografía literaria, al tratar la lírica de fin de siglo, pasa de Stefan George a Hofmannsthal sin advertir las diferencias contextuales. La historia más manual de la literatura alemana, la de Martini, es buen ejemplo de estos defectos de óptica. Su autor que, con perspectiva demasiado renana, detalla con pormenores las figuras de Heine o Keller, ignora las implicaciones danubianas de Eichendorff, por ejemplo, y a Raimund y Nestroy los despacha en un cuarto de página.

Esta falta de perspectiva sobre la cultura y literatura austríacas afecta especialmente al fin de siglo, ya que en este caso se conjuran dos maldiciones: la de la época y la de la nacionalidad. Entre las causas de esta doble maldición, cabe insistir, a título de memoria, en las siguientes:

a) el carácter fuertemente periférico - lingüística, política y étnicamente - de la variante austríaca dentro del conjunto germánico, lo que en ocasiones le confiere un carácter de provincia o de diáspora. La dependencia editorial de Austria en alguna época muy llamativa, con relación a Alemania es testimonio de ello. Los grandes éxitos de S. Fischer Verlag vinieron durante mucho tiempo firmados por autores austríacos, que, sin embargo, debían buscar sus productores fuera de Austria, ya que el público germano - parlante del Imperio no garantizaba la rentabilidad de las ediciones. A pesar de que Viena se ha constituido pronto en la capital de una faceta típica de la cultura alemana, la música - durante el Clasicismo Viena ha sido para la música lo que Weimar para la literatura o Berlín para el pensamiento -, el concepto que todavía perdura es el de "música alemana", cuando, por ejemplo, entre un Weber y un Mozart existen notables diferencias, comprobadas por la historiología musical.



Es más, casi en tono despectivo se ha reservado la designación local "vienesas" para referirse a un género musical menor: la *musa ligera* u *opereta*.

b) el carácter católico de sus formulaciones frente a la mentalidad más bien laica o luterana del norte. Mozart, Eichendorff, Grillparzer, Hofbauer, Waldmüller o el Schlegel vieneses han sentado las bases de una idiosincrasia nacional marcada por la visión católica, que después han continuado un Stifter, un Hofmannsthal, un Werfel, un Wildgans, un Leopold von Andrian, un Kralik, un Petzold, un Lux, etc. No fue casualidad el que el renacimiento de los misterios y de Calderón tuviera lugar en Salzburg.

c) la mayor presencia románica, italiana sobre todo, que ha conferido a las formulaciones de esta literatura una mesura de la que carece la germánica "propriadamente dicha". Un movimiento de cultura tan patético y activista como el expresionismo, encuentra en Austria un eco apagado, de tal manera que se ha utilizado el término "Halbexpressionismus", algo así como un expresionismo descafeinado, para referirse a Austria.

El prestigio desbordante que en ciertos momentos de vanguardia adquirió lo germánico hizo palidecer las formulaciones más moderadas y locales de lo austríaco. Precisamente uno de los primeros comentaristas de la obra de AS., H. Landsberg, caracterizaba en este sentido el talante austríaco, representado arquetípicamente en lo vieneses: "Die Wiener Dichtung liebt die mittleren Zustände, in denen die Menschen ihr Leben hinführen; sie vergoldet sie mit dem Schimmer hoher Träume, schwängert sie mit dem Duft frohen Genießens ... Sehr treffend hat man die österreichische Dichtung mit der romanischen verglichen, denn zwischen ihr und der germanischen Poesie besteht der gleiche Gegensatz wie zwischen dem romanischen Stil und der Gotik" (24)

A la hora de formarse los clichés o patrones nacionales que hoy día nos sirven de base, Austria careció de grandes personalidades.

Heinz Rieder, en un ensayo que trata de justificar la autonomía de la literatura austríaca, constata este extremo: "Es mangelt im achzehnten Jahrhundert in der Österreichischen Literatur - oder sagen wir noch richtiger: im Österreichischen Raum - an grossen Persönlichkeiten. Man muss sich vor Augen halten, dass hier einem Klopstock, Lessing und Wieland der in Deutschland weithin unbekannte und nicht in jeder Literaturgeschichte verzeichnete Dichter Michael Denis als repräsentant einer sogenannten Österreichischen Literatur entgegenzuhalten wäre ..." (25).

Sin embargo, histórica y culturalmente el interés potencial de lo austríaco para el estudioso de la realidad cultural de la Europa contemporánea es parejo al papel que aquella desempeñó en la configuración de ésta.

Austria, con su situación periférica o fronteriza con relación al Occidente europeo y central dentro de una consideración más amplia, muestra una problemática socio-cultural peculiar. Su personalidad, fuerte pero indefinida, se ha ido fraguando a lo largo de los siglos en una labor de avanzadilla del Occidente frente al Oriente Europeo y del Mediterráneo frente al Norte. Marco Aurelio escribía aquí sus Reflexiones Morales mientras los bárbaros rompían el limes precisamente en el Danubio. Los hunos, los magiares, los eslavos, los turcos fueron otras tantas agresiones e injertos en ese sistema cultural y político de dominio que precisamente aquí encontraron su habitat para una asimilación de la cultura tradicional occidental. Austria ha sido la sede de una convivencia fecunda de pueblos y culturas cuyo epicentro es Viena. El Imperio de los Austria en Centro-Europa es más bien producto de una voluntad de convivencia o coexistencia de diversas fuerzas del ser europeo, que de una colonización. Difícilmente se podrá explicar en base a una voluntad imperialista el hecho de que cinco millones de austro-alemanes hayan gobernado el conglomerado de pueblos tan dispares que componían el Imperio. Más fácil es pensar que ese Imperio ha sido en parte querido; que ha sido la plasmación de una voluntad común

de convivencia en una idea imperial. Ni siquiera en la Austria de hoy ha desaparecido ese carácter epicéntrico de la cultura de ayer. Swoboda o Zserny siguen siendo apellidos tan vieneses como Sacher o Wagner. Una institución tan característica y placentera como el Kaffeehaus vienés no habría podido anidar y prosperar en un ambiente germánicamente puro, regido por el principio de la laboriosidad. En la Viena más germánica, la de la Ilustración, se dan cita toda una serie de influencias foráneas, desde Beethoven hasta Salieri, desde un Lorenzo da Ponte a un Esterhazy, desde el anticlericalismo regalista de cuño francés hasta la tolerancia projudía-Toleranzpatent de 1782, -, desde la asimilación de los pueblos eslavos a las ideas prerrevolucionarias francesas. En la época conflictiva que inicia el siglo XIX - Guerras Napoleónicas - Austria sigue ocupando un lugar intermedio entre Napoleón y el Zar. Toda esta serie de actitudes y vicisitudes han fraguado un estilo de vida propia, unos tipos sociales y humanos específicos.

Sobre esta costumbre nacional vienen a incidir las coordenadas, sociales, políticas y económicas, de la época de la industrialización, con sus adelantos técnicos, el progreso científico y las correspondientes variaciones de cosmovisión y de modus vivendi. En el lapsus de tiempo que, va desde 1848 a 1930, es decir, desde el triunfo de la burguesía a las conmociones políticas del presente siglo - período que hay que considerar unitariamente por hallarse todo él bajo un mismo impulso cultural, el de la sociedad burguesa industrializada - la "Jahrhundertwende" ocupa una posición nuclear y no sólo cronológicamente. En Austria la "Jahrhundertwende" recoge y sintetiza las aportaciones y logros de las épocas y tendencias inmediatas - Romanticismo, Biedermeier, costumbrismo - y preludia y, en parte, realiza las vanguardias posteriores - expresionismo y surrealismo -. Austria, que se había enganchado con retraso al espíritu de las épocas anteriores - dato que demuestra el hecho de que el clasicismo austríaco se retrase unos cuantos lustros con relación al alemán -, va a asumir y afirmar, en las obras de Wagner, Loos, Klimt, Mahler, etc., un papel directivo en

el conjunto cultural europeo que se prolongará hasta los años 40 en las de Musil, Roth y Horváth, después de haber pasado por las de Rilke, Kafka, Trakl y Werfel.

Esta cultura y literatura, con las que la conciencia nacional austríaca se siente tan identificada - lo prueba la frecuente y exhaustiva reflexión que sobre ella ejerce, sobre todo en los últimos años, en exposiciones, ciclos culturales, publicaciones, etc., han tenido una recepción global muy deficitaria en relación a sus merecimientos y en comparación a otros conjuntos nacionales.

Pero también aquí se está cambiando de signo. Obras de difusión sobre el tema constituyen éxitos editoriales de alcance universal. "La Viena de Wittgenstein" de Janik/Toulmin o "Viena Fin-de-siècle" de Schorske dan fe de ello. Menor eco en el gran público tienen la obra de William M. Johnston "The Austrian Mind" o las de Helmut Andics (26) que, sin embargo, alcanzan una gran difusión entre el público interesado en el tema. Cabe señalar que casi todas estas aportaciones al tema provienen de autores extranjeros, especialmente americanos. Incluso a nivel de especialización están apareciendo monografías, colectáneas y antologías que tratan de hacer justicia a esta época austríaca. Son meritorios a este respecto los esfuerzos llevados a cabo por el germanista tubingüés Wunberg (27), que en los últimos años ha dado forma editorial a una colección de fuentes de crítica literaria y artística, desperdigada y perdida en los diversos escritos de los diferentes autores y que resulta imprescindible a la hora de componer una panorámica completa del tema.

### 1.2.3. El autor.

Si "Jahrhundertwende" es sinónimo y quintaesencia de la literatura y cultura vieneses y austríacas, AS. es núcleo y símbolo de

aquella. La figura de este autor y su obra tienen un carácter pontifical entre las dos vertientes de la época.

Las recientes exposiciones que repetidamente han tratado monográficamente el tema han naturalizado la igualdad "AS-fin de siglo". Al igual que D. Gray, D'Esseintes o Swan, un personaje de AS, Anatol, es paradigma y prototipo de una época y de su cultura. Hace más de 20 años, cuando se celebraba el 30 aniversario de la muerte del autor y estaba próxima la celebración del centenario del nacimiento, la germanista francesa Derré publicaba un estudio (23), escrito con claridad, si no meridiana, sí meridional, con el intento de sintetizar y valorar globalmente, es decir, socio-cultural y literariamente, la obra de Schnitzler, al mismo tiempo que reivindicarla en un momento en que parecía estar olvidada: "Plus de 30 ans se sont passés depuis la mort d'Arthur S., survenue à Vienne le 21 octobre 1931, et le temps semble avoir provisoirement relégué son oeuvre dans l'indifférence où, sitôt après leur mort, les plus grands sont parfois contraints d'attendre que l'attention revienne vers eux. Le nom demeure peu familier aux jeunes générations; il désigne un auteur cité dans les manuels au chapitre de la littérature fin de siècle, mais rarement lu. Quant à ceux qui connurent l'homme et goûtèrent ses livres ou du moins ne purent les ignorer, ils le rangent volontiers parmi les représentants d'un monde à jamais disparu, créateur d'aimable fantôme que leur fragilité nous rend étrangers" (29).

Este status quaestionis de los años cincuenta se ha visto modificado cuantitativamente a lo largo de los 20 transcurridos, pero en muchos aspectos sigue siendo válido. Hoy, como entonces, la incomprensión predomina en la imagen de AS, "type parfait du Literat, mi-amateur, mi-professionnel ... aux mieux le créateur de deux figures devenues populaires, celles de la süsse Mädel et du Lebemann, et le chantre du charme frivole de sa ville natale". Hoy, lo mismo que entonces, se le niega un reconocimiento merecido, "le solide respect attaché à l'œuvre de Hofmannsthal, et son renom n'a pas connu la fulgurante ascension dont vient de bénéficier son compatriote et contemporain Musil" (30).

Lo triste del caso es que ese menosprecio o desatención provenga de círculos eruditos, de profesionales de la Germanística, a los que una visión, en este caso deformación, demasiado clasicista o académica les impide reconocer la dimensión del autor austríaco que durante mucho tiempo fue el predilecto del gran público europeo y que así se cargó de los anatemas propios del best-seller. A esto viene<sup>a</sup>añadirse el prestigio de una Germanística practicada por alemanes y, preferentemente, sobre Alemania. Si a esto sumamos los anatemas que una clase de crítica, la marxista, ha vertido sobre la época en general y en particular sobre el autor, habremos contemplado las causas del déficit de imagen.

Sin embargo, en contraste con esta situación, en círculos de una germanística preconizada por EE.UU se puede constatar el enorme favor que disfruta AS., incluso a nivel de gran público. Sectores del público anglosajón muestran una especial sensibilidad tanto para con la época como para con el autor. Valor de síntoma y comprobación al respecto posee la revista trimestral que con el título "Modern Austrian Literature" edita la Universidad de Nueva York; esta Revista es el resultado de la transformación y ampliación temáticas del boletín de la Sociedad de Investigación A. Schnitzler - Iasra - llevadas a cabo en 1968.

También a nivel de público, este favor queda constatada por la presencia permanente en las carteleras austríacas de las obras de AS. A título de ejemplo diremos que en las pasadas temporadas 80-81 y 81-82 han ocupado las carteleras vienesas las siguientes obras: "Der einsame Weg", "Professor Bernhardt", "Die Komödie der Verführung", "Der Zug der Schatten", "Fräulein Else", "Flink und Fliederbusch", y "Liebelei". Sólo los clásicos - Nestroy, Grillparzer, Goethe - han logrado una representación comparable.

Quiere decir esto que los asertos de Derré han quedado cuantitativamente modificados y superados por el paso de 20 años de investigación continua en el tema AS, que han producido una eclosión, un renacimiento del mismo. Sus primeros indicios eran ya

registrados por la erudita francesa. Este renacimiento schnitzleriano ha cuajado en numerosas reediciones de sus obras, en la creación de archivos - Freiburg, Carolina y Cambridge -, en la publicación de sus diarios y autobiografía, así como en la fundación de la sociedad anteriormente citada. De rebote, este "revival" schnitzleriano ha repercutido sobre el interés por la cultura vienesa de fin de siglo, que en parte ha fomentado. Las citadas obras de Schorske, Janik y Toulmin dan constancia de ello.

Centros de interés de esta investigación schnitzleriana han sido, sobre todo, los contextos histórico y social, los contenidos ideológicos de la obra y la valencia de sus caracteres y figuras.

La crítica coetánea del autor valoró y juzgó su obra como un producto típico y ejemplar del ambiente cultural y espiritual del fin de siglo y como un reflejo de la propia personalidad "fin de siècle" y decadente del autor. Un segundo momento ha derivado por interpretaciones de cuño existencialista y psicoanalítico, resaltando los aspectos crítico-culturales de su obra. Los primeros acentuaban lo documental; los segundos la denuncia. Ambas versiones coexisten hoy día. Es más, ambas debe integrar una crítica schnitzleriana con garantías de autenticidad. AS. no es un decadente en estado puro. La pureza de lo típico no se da en ningún individuo. Sin embargo, su obra, como la de tantos otros decadentes, es efectivamente un intento de autoconcienciación, un ejercicio de auto-observación, una reflexión sobre la propia personalidad, elementos estos que constituyen un factor importante en el modo de vivir y crear de la "decadencia".

Por otra parte, esta auto-observación es un intento de afianzamiento en una existencia en la que el individuo, por una parte, se siente extraño, alienado, desasociado y marginado y, por otra, amenazado en su intimidad por el avance de lo colectivo. A pesar de que esta extrañeza y alienación provienen de factores sociales, económicos y culturales, la reflexión y el intento de integración pasan a través del individuo. La integración es una tarea de au-

tointegración. De este enfrentamiento con el propio yo deriva la crítica de la cultura y de la sociedad que AS. ha ejercido con suma lucidez, constituyéndose en un pensador moralista y en un gran conocedor de las motivaciones culturales de su época.

Una tercera fuente de interés de la obra schnitzleriana deriva de su valor documental histórico. AS. analiza la estructura, la problemática y los tipos del "caso austríaco". El retrato que de su época hace AS. tiene como punto de perspectiva y como telón de fondo la Austria finisecular, que realiza, individual y paradigmáticamente a la vez, la fisonomía de aquella.

Vintila Horia, en su estudio de "epistemología literaria" (31), ha variado, como gran perspicacia y penetración, el término Cacanania, que pasa a significar un cuadro cronológico más que geográfico. Pues bien, de esta Cacanania, como dimensión espiritual europea que tiene su máxima expresión en el ámbito habsbúrgico, es testigo de excepción, por su precisión testimonial y por la categoría de su expresión, AS. El cuadro de la Viena finisecular por él trazado es una pieza imprescindible a la hora de recomponer la imagen espiritual del fin de siglo europeo, a la hora de matizar el retrato de la Europa cacania, que en Austria tenía su realización más paradigmática.

AS. aporta a este análisis de la sociedad que la literatura de fin de siglo lleva a cabo, sus recuerdos y vivencias vieneses. "Los últimos días de la humanidad", "la destrucción del mundo", tuvieron su campo de pruebas en "la ciudad de ensueños" en la que nació, vivió y murió AS.

Una interpretación de AS. que no tenga en cuenta su raigambre vienesa no dará con la clave de su hacer literario. Viceversa: la explicación integral del fenómeno cultural vienés debe tener en cuenta la descripción del estado de sociedad aportado por AS.



### 1.3. INTENTOS Y METODOLOGIA

#### 1.3.1. Propósitos e intenciones

Dado este estado de la cuestión, hemos adoptado una consideración plural del fenómeno literario, acentuando su valor de gnosis histórica y utilizando la historia y la sociología como ciencias auxiliares de la hermenéutica literaria. Pretendemos una exégesis de esa época crucial de la cultura europea que es el fin de siglo en un ámbito muy característico de la misma - el Imperio danubiano - a base de la vivencia que de ambos tuvo AS; y, viceversa, pretendemos desarrollar una labor hermenéutica de este autor a base del estudio de las formas culturales, sociales y políticas de su tiempo.

AS. ha formado parte de una realidad histórico-social que por su misma naturaleza exige ser conocida en su vital integridad. Dilthey señalaba cómo este intento de captación de la realidad "als lebendiges Ganzes" se daba antonomásicamente en la interpretación de obras poéticas que en su constitución habían dependido tanto del "Lebensideal" o "Weltansicht" del autor, como de la "gesellschaftliche Wirklichkeit der Zeit", cuyo estudio exigía consiguientemente tanto la poética como la sociología y la filosofía (32).

Schnitzler es, biográficamente, un prototipo de su época. Lleno de ambigüedades y resultado de esa "mélange" de pueblos y aportaciones que es el Imperio de los Habsburgo, inserto en un entorno, pero desarraigado del mismo, judío de origen húngaro, pero vienés de nacimiento y de formación, médico de profesión y escritor de vocación, su caso, su biografía, su visión de la época y su actitud espiritual son las de muchos otros connacionales y contemporáneos. Por otra parte, testigo cualificado de su época y de la nación, en la medida en que estuvo en contacto con las personalidades

más destacadas de su ethos espacio - temporal - Brandes, Hofmannsthal, Freud, Rilke, etc. - y en la medida en que participó, sin querer, en la política - asunto "Reigen", "Leutnant Gustl" - y cultura de la época, su testimonio es cuantitativa - más de 5.000 páginas impresas - y cualitativamente inapreciable.

Janik y Toulmin, entre otros, han advertido la necesidad de estudiar cualquier fenómeno cultural de la Viena de la época en su contexto total, global, en su interdependencia y relación con las demás disciplinas, por supuesto susceptibles de un estudio especializado. Todas las manifestaciones espirituales de la Viena finisecular deben explicarse teniendo en cuenta su interrelación, pues son producto de un estado de cultura indiferenciado, de una visión del mundo global que se manifiesta, según las ocasiones, en uno u otro campo o faceta de la vida espiritual. Esos mismos autores señalan algunos casos de esta relación interdisciplinar a tener en cuenta, si se quiere acertar exegéticamente: Karl Kraus y Schönberg, Mahler y Wittgenstein, Bruno Walter y su afición filosófica, a los que añadiremos el de R. Strauss y Hofmannsthal y ¿por qué no? Freud y Schnitzler. Es un caso típico de lo que Oskar Walzel denominó "wechselseitige Erhellung" y que habrá que aplicar aquí, si no se quiere perder, precisamente, el meollo de cada uno de los fenómenos que estudiamos: lo finisecular, lo vienés y lo schnitzleriano.

AS. es producto y factor de esa época y de la nación; nacido de ellas, las ha fijado epistemológicamente a través de una continuada reflexión sobre sus tipos, temas y actitudes que, en gran parte, eran los del propio autor.

Siendo como es el tema "AS" uno de los temas más fecundos de la Germanística, especialmente de la no alemana, y habiéndose registrado prácticamente todos los aspectos y enfoques parciales posibles, desde su dependencia de Goethe hasta los atisbos vanguardistas de sus obras, desde la interpretación psicológica a

la ideología, falta una visión de síntesis, global e integradora de todos los resultados de las investigaciones parciales, una visión que proyecte el fenómeno Schnitzler sobre su época y, viceversa, la época sobre Schnitzler. Esta es la laguna que intenta llenar este trabajo.

Consideramos a AS. como testigo, psicólogo y diagnosticador de una época de la que somos prolongación, parte o fase. Consideramos a AS. como el médico de cabecera de una sociedad que tiene muchos puntos de contacto con la nuestra, a pesar de las modificaciones estructurales que el paso del tiempo ha introducido en nuestro sistema cultural. Una hermenéutica así concebida trasciende el ámbito lingüístico pero adquiere un alto valor epistemológico, de conocimiento.

### 1.3.2. Metodología:

La crítica y hermenéutica literarias, en cuanto disciplinas culturales y ciencias humanas que son, utilizan los métodos propios de éstas que Dilthey fijó con gran precisión hace ya un siglo. Análisis, comparación, descripción genética, determinación de relaciones internas y valoración cultural y estilística serán siempre base metodológica de toda hermenéutica literaria, que, en cuanto ciencia humana, está orientada a la comprensión y vivencia - "Erleben und Verstehen" son los términos utilizados por Dilthey - del peculiar hecho humano que denominamos literatura. Al hecho literario deberá accederse a través de la conexión contextual de vida, expresión y comprensión - "Leben, Ausdruck und Verstehen" - cuyo resultado pueda después integrarse en una visión sistemática universal de la historia y de la sociología.

En el presente trabajo, sin abandonar estos procedimientos, hemos dado especial cabida a una variante metodológica que, si bien

hasta hace poco suscitaba algún recelo entre los que abogaban por un modelo de ciencia de cuño matemático, paulatinamente va ganando aceptación, al amparo de los éxitos que consigue y del examen más detenido de la metodología científica. El método asociativo, anteriormente sinónimo de ligereza científica, es hoy día la base instrumental con la que trabaja y manipula una de las ciencias humanas de mayor efectividad empírica: el psicoanálisis.

Poner en relación los fenómenos concomitantes, próximos o yuxtapuestos y tratar de determinar el grado de dependencia mutua es uno de los momentos de la inducción científica. Este es precisamente el objetivo del método asociativo. La conexión, controlada y voluntaria, de los datos en la conciencia debe llevar a ver la interdependencia de éstos. Las leyes de la asociación - contraste, contigüidad y semejanza -, ya propuestas por Aristóteles, son la base del recuerdo. Y recuerdo es, en parte, todo trabajo de historiografía literaria. La naturaleza del presente trabajo y el enfoque intencional del mismo - la documentación y vivencia de una época en la obra de AS. a través del análisis y la crítica que éste hizo de ella - aconsejan reproducir, como base empírica, el cuadro de época con el mayor detalle posible. Y en esta tarea la asociación de fenómenos, la yuxtaposición de perspectivas y el contraste de opciones son imprescindibles.

Dicho más brevemente: hemos pretendido llegar al alma, consciente o inconsciente, de la época de AS. a través de la asociación de temas, motivos, tipos y autores. Hemos tratado de fecundar los procedimientos metodológicos de las ciencias humanas - "sie beschreiben und erzählen, urteilen und bilden Begriffe und Theorien" (33) - con el polen de la asociación.

Por otra parte, dado que el tema tiene como punto de referencia el contexto epocal de AS. y que toda época es colectiva, hemos prestado gran atención a lo social en su doble vertiente de causa y efecto. Pretendemos una penetración en la obra de AS. a través

de la sociedad y sociología que ésta supone y manifiesta.

Pero también hacemos el camino en sentido inverso: del autor a lo colectivo, es decir, de lo ideológico e individual a lo social. La base de este procedimiento es el convencimiento de la mutua relación de interdependencia que se establece entre lo que la interpretación social de la cultura llama infraestructura y supraestructura.

Antes de seguir adelante se nos impone una precisión terminológica que afecta al alcance del trabajo. Este tiene como uno de sus puntos de referencia la Austria finisecular. Pues bien, utilizamos el término "Austria" en el sentido político y cultural, hoy día anacrónico, que expresaba el Vielvölkerstaat austro-húngaro que en 1918 quedó desguazado en una serie de estados autónomos y de territorios irredentos que se incorporaron a otras naciones. Ni siquiera el término "Viena" tiene hoy día, ni a nivel connotativo ni denotativo, la amplitud de entonces. Hoy día es capital y polo de un estado alpino-danubiano de siete millones de habitantes; tanto su configuración política - gobierno comunal, etc. - como su problemática específica difieren esencialmente de las del resto de la nación que encabeza. La ciudad de dos millones de almas en 1916, que el benemérito gerente de la política municipal Karl Lueger había pensado dotar de una infraestructura técnica que respondiera a las exigencias de una población duplicada, tras la caída del sistema político, el 11 de noviembre de 1918, que había dirigido y encabezado, vió reducidas sus dimensiones, pretensiones y potencialidades.

Cuando Derré, refiriéndose a la obra de AS., habla de "imaginería vienesa", se está refiriendo a la imaginería - tipos, medios, hábitos, etc. - polícroma y variopinta de un ente urbano de dos millones de almas - un cuarto más de la población actual -, al "Wasserkopf" de un Imperio con 54 millones de habitantes que albergaba cinco grandes confesiones religiosas - católica, protestante, calvinista, ortodoxa y musulmana -, cinco grandes etnias - germanos,

eslavos, latinos y húngaros- así como varias jurisdicciones políticas - la húngara, la imperial, la alemana y la dinástica. La Austria de 1920 es la sucesora desheredada y con deudas de este Imperio de sólo 5,5 millones de germano-parlantes, que ni siquiera coincide con los límites de lo que anteriormente se había designado como la Austria alemana.

Cuando hablamos de literatura vienesa de fin de siglo, el término, observado desde esta perspectiva diacrónica, adquiere una mayor envergadura, ya que nos referimos a la expresión literaria, en lengua alemana, de la vida cultural y social de la Europa cacaniana, es decir, de un mosaico de naciones en el espacio centro-europeo cuyo común denominador era la pertenencia a un ente administrativo o estatal derivado del antiguo Sacro Imperio Romano-Germánico, y receptor y, al mismo tiempo, difusor de importantes variantes culturales. Horváth, Kafka y el mismo AS., por ejemplo, pertenecen a etnias y troncos culturales diversos - Horváth húngaro, Kafka judío checo y AS. judío húngaro - de expresión lingüística alemana. Viena, pues, no significa la capital de un estado alemán, sino una creación supranacional, por parte de diversas sociedades, de un proyecto de coexistencia y convivencia sobre el que se ha impuesto una supraestructura ideológica, cultural y política determinada: la alemana.

Correspondientemente, también cabría preguntarse aquí sobre la legitimidad y el alcance del término "literatura austríaca" o "vienesas", pero es una cuestión metodológica que, dadas las implicaciones temáticas que encierra, preferimos tratar más adelante.

Otras precisiones metodológicas, se refieren al aparato bibliográfico y a las peculiaridades de transcripción de las que hemos hecho uso.

1.- Hemos optado por la transcripción abreviada del nombre del autor (Arthur Schnitzler=AS.) así como el de algunos otros autores de frecuente aparición, tales como Joseph Roth (JR), Hugo von Hofmannsthal (HvH), Hermann Bahr (HB). Asimismo, la mayoría de los títulos de las obras del autor los hemos transcrito en abreviatura cuya nomenclatura damos abajo. Así pretendemos reducir en la medida de lo posible el formato del trabajo.

2.- Por lo que respecta al aparato bibliográfico y a las comprobaciones textuales, hemos conservado siempre la versión original del material manejado. Únicamente cuando hemos hecho uso del estilo indirecto o hemos reproducido aisladamente términos o frases descontextuados nos hemos permitido verterlos al español.. Los títulos de obras van siempre subrayados. Cuando el subrayado se da en el contexto, pretendemos destacar, dentro de la posible morosidad o ambigüedad del pasaje, la relación con el formulado que lo introduce.

3.- Las citas textuales del autor van seguidas de su localización bibliográfica con una nomenclatura que expresamos a continuación: un primer guarismo hace alusión al volumen de la edición y un segundo a la página del mismo. Para la obra narrativa hemos utilizado la edición manual de bolsillo (AS. Das erzählerische Werk, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1978), que va expresada con un guarismo árabe, mientras que para la dramática hemos utilizado una edición encuadernada en dos volúmenes (AS. Die dramatischen Werke. S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1962), que expresamos en cifras romanas. Este es el caso también de la aforística (Aphorismen und Betrachtungen. S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1977) y del material inédito (Entworfenen und Verworfenen. S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1977) que sólo muy incidentalmente hemos utilizado. A estos dos últimos volúmenes les corresponde la cifra V y VI respectivamente, mientras que la I y II corresponde a la dramática.

4.- Las citas textuales de otros autores se indican al final de cada capítulo.

El elenco de abreviaturas titulares es el siguientes:

Narrativa

1. AN = Abenteuernovelle
2. CH = Casnovas Heimfahrt.
3. DB = Die Braut
4. DBG = Der blinde Geronimo und sein Bruder
5. DF = Die Fremde
6. DFDW = Die Frau des Weisen
7. DFDR = Die Frau des Richters
8. DGB = Doktor Grässler, Badearzt
9. DGT = Die griechische Tänzerin
10. DKK = Die kleine Komödie
11. DLB = Der letzte Brief eines Literaten
12. DM = Der Mörder
13. DN = Die Nächste
14. DS = Der Sekundant
15. DSFL = Das Schicksal der Freiherrn von Leisenbohr
16. DSN = Der Sohn
17. DTS = Die Toten schweigen
18. DVG = Er wartet auf den vazierenden Gott
19. DW = Die Witwe
20. DWS = Die Weissagung
21. DWIF = Der Weg ins Freie
22. FE = Ein Erfolg
23. EX = Exzentrik
24. FBG = Frau Berta Garlan
25. FBUIS = Frau Beate und ihr Sohn
26. FE = Fräulein Else
27. FIF = Flucht in die Finsternis
28. LEG = Legende
29. LG = Leutnant Gustl
30. MFY = Mein Freund Ypsilon
31. SIM = Spiel im Morgengrauen
32. TDJG = Tod des Junggesellen
33. ST = Sterben



22. TM = Traumnovelle

#### Dramática

1. AL = Alkandis Lied
2. BF = Bacchusfest
3. DEW = Der einsame Weg
4. DFAS = Die Frage an das Schicksal
5. DGK = Der grüne Kakadu
6. DJM = Der junge Medardus
7. DM = Das Märchen
8. DRDL = Der Ruf des Lebens
9. DST = Denksteine
10. DSDB = Der Schleier der Beatrice
11. DSCH = Die Schwester oder Casanova in Spa
12. DTK = Der tapfere Kastian
13. DWL = Das weite Land
14. EUF = Fink und Fliederbusch
15. FW = Freiwild
16. ISDS = Im Spiel der Sommerlüfte
17. KDV = Komödie der Verführung
18. L = Liebelei
19. PAR = Paracelsus
20. PB = Professor Bernhardi
21. WE = Weihnachtseinkäufe
22. KM = Komtesse Mizzi

#### Aforismos y documentos autobiográficos.

1. AB = Aphorismen und Betrachtungen
2. ASB = Arthur Schnitzler. Briefe
3. JIW = Jugend in Wien
4. TB = Tagebuch

Nomenclatura de las revistas utilizadas:

OGL:	Österreich in Geschichte und Literatur.
MAL:	Modern Austrian Literature.
SIAS:	Studies in Arthur Schnitzler.
JIASRA:	Journal of International Arthur Schnitzler Association.
GRM:	Germanisch-Romanische Monatsschrift.
LuK:	Literatur und Kritik.
WW:	Wirkendes Wort.
L&P:	Literature & Psychology.
GQ:	German Quarterly.
ZDP:	Zeitschrift für deutsche Philologie

Notas al capítulo 1

- 1) Janik, Allan, y Toulmin, Stephen: La Viena de Wittgenstein. Taurus, Madrid, 1974, pag. 31.
- 2) Ver al respecto los artículos de Fritz Schalk: Fin de siècle y Wolfdietrich Rasch: Fin de siècle als Ende und Neubeginn, en Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, editado por R. Bauer. Klostermann, Frankfurt, 1977.
- 3) Kreuzer, Hellmut: Handbuch der Literaturwissenschaft. Wiesbaden, 1976.
- 4) Mayer, Ernst: Ein Dichter gegen die Zeit, en Stern, Josef Luitpold. Das Sternbild II, Europa Verlag. Viena, s.a., pag. 5.
- 5) Citado según Glaser, Hermann, en Sigmund Freuds zwanzigstes Jahrhundert, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1979, pag. 23.
- 6) Châtelet, François: Historia de las ideologías, II. Madrid 1979, pag. 176.
- 7) Hermand, Jost (editor): Jugendstil, Darmstadt, 1971, pag. X.
- 8) Hamann/Hermand: Impressionismus, en Epochen deutscher Kultur, 2 Munich, 1974, pag. 27.
- 9) Hauser, Arnold: Introducción a la Historia del Arte. Madrid, 1973, pag. 91.
- 10) Ib. pag. 17.
- 11) Ib. pag. 362.
- 12) Bahr, Hermann: Modernisten, en Essays. Insel Verlag, Leipzig, 1921.
- 13) Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit, II, Munich, 1954, pag. 130.
- 14) Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit, en Schriften zur Literatur 1, Suhrkamp, Frankfurt, 1975, pag. 11.
- 15) Publikationen der Bayerischen Staatsoper, Munich, s.a.
- 16) Musil, Robert: Der deutsche Mensch als Symptom, en GW.II. Rowohlt, Hamburg, 1978, pag. 1375.
- 17) Mann, Thomas: Reden und Aufsätze I, Oldenburg, 1965, pag. 570.
- 18) Musil, ob. cit., pag. 1356.

- 19) Jerziokowski, Klaus: Gründer in Wien. Versuch über Mackart, en Austriaca, Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift J. Politzer. Tübingen, 1975. pag. 247.
- 20) Ib. pag. 247.
- 21) Ib. pag. 247 y s.
- 22) Loss, Adolf: Ins Leere gesprochen. 1897-1900. Prachner, Viena, 1981, pag.80.
- 23) Ver al respecto la bibliografía citada en la nota 2.
- 24) Landsberg, Hermann: Arthur Schnitzler. Berlin, 1904, pag.5
- 25) Rieder, Heinz: Osterreichische Moderne. Studien zum Wärbild und Menschenbild und ihrer Epik und Lyrik. Bonn, 1962, pag.10
- 26) Janik/Toulmin: obra citada; Schorske, Carl: Viena. Fin de siècle, Gustavo Gili, Barcelona, 1982; Johnston, William M.: The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938. California Press, 1972; Andics, Hellmut: Das österreichische Jahrhundert y Der Untergang der Donau Monarchie, en Geschichte Österreichs in 4 Bänden. Viena, 1974.
- 27) Wunberg, Gotthart: Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik, dos tomos, Tübingen, 1976. El mismo: Die Wiener Moderne. Reclam, Stuttgart, 1981.
- 28) Derré, F.: L'oeuvre d'Arthur Schnitzler. Imagerie viennoise et problèmes humains. Didier, Paris, 1965.
- 29) Ib. pag. 4.
- 30) Ib. pag. 4.
- 31) Horia, Vintila: Introducción a la Literatura del Siglo XX. Ensayo de epistemología literaria. Gredos, Madrid, 1976.
- 32) Dilthey, Wilhelm: Einleitung in die Geisteswissenschaften, en Gesammelte Schriften I, Leipzig, Berlin, 1933, pag. 88.
- 33) Ib. pag. 27.

I.- ELEMENTOS DEL ANALISIS: EPOCA,  
AUTOR Y OBRA .

## 2. - CONTEXTOS: LO EPOCAL Y LO NACIONAL.

- 2.1. Contexto socio-cultural: la época, la nación, la ciudad.
- 2.2. Contexto literario.
  - 2.2.1. Situación general europea.
  - 2.2.2. Trasmigración ísmica.
  - 2.2.3. La peculiaridad de la literatura austríaca.

### 2.1. Contexto socio-cultural: la época, la nación, la ciudad:

La época en la que se inscribe la actividad literaria de AS. y, por tanto, la que constituye el objeto de nuestra consideración, es la que en alemán se denomina Jahrhundertwende. El término no es idéntico al francés fin de siècle (1), pero, al menos, está próximo a éste; es más amplio cronológicamente y correspondería, en parte, a lo que también a un nivel sociológico se ha dado en llamar "belle époque". Su composición semántica encierra un elemento doble, frente a la univocidad del término francés "fin de siècle". El término además de recoger una sensación finisecular y decadente, frecuentemente plasmada en la literatura (2), expresa también la conciencia del ambiente incoativo, del carácter inicial de las nuevas tareas y perspectivas culturales del siglo que empieza, como queda demostrado en las autodesignaciones que, con carácter de manifiesto, - "Jugend", "Jugendstil", "Arte nuevo" o "Moder-nismo" - se ponen en circulación. Estas dos conciencias, la senil y la juvenil, van perfectamente entrelazadas y son como los dos vertientes del ambiente finisecular.

La traducción castellana del término sería "cambio de siglo". Consiguientemente extiende sus límites cronológicos a ambos lados de 1900, más allá del fin de siglo, si bien es difícil de precisar desde y hasta cuando. La antología de Walter Killy (3) incluye en el período "Jahrhundertwende" textos y documentos que cubrirían una actividad literaria de 40 años, los que van, aproximadamente, del 1880 a 1920. Evidentemente esta época así fijada coincide en parte con otras muchas designaciones epocales, como

pueden ser naturalismo o expresionismo, que se apartan, si no cronológicamente, sí del carácter predominante de la "Jahrhundertwende" (simbolismo, Jugendstil, impresionismo). Esto no es óbice para la extensión de los límites de la designación, que así pone de manifiesto el carácter ambiguo de la época y la simplificación que supone el reducirla a la actitud predominante en ella, el identificarla con una sola de sus vertientes - el simbolismo o modernismo -, la más aparente, es cierto, pero no la única. Jost Hermand advierte las ventajas de esta designación cronológica, un tanto imprecisa, que así obvia e incluye muchas otras etiquetas de difícil justificación, como Neo-Biedermeier, Naturlyrismus, etc.: "Man täte daher gut daran, die Zeit zwischen 1895 und 1900 als "Jahrhundertwende" oder Stilkunst um 1900 zu bezeichnen, um nicht eine Spielart zugunsten der anderen in den Vordergrund zu stellen" (4).

El fin de siglo es el último capítulo de una época que acaba en el 1914 y en las crisis de entreguerras y que hunde sus raíces en las postrimerías del siglo anterior, el XVIII - industrialización, Revolución francesa y liberalismo -, y que, como toda época alejada de sus orígenes, es una época de fermentación e intranquilidad, de salida, variada, polifacética y en proceso de desintegración (5). Al igual que la época barroca, también época de crisis y alejada de sus fuentes - el Humanismo -, la Jahrhundertwende está presidida y regida por la insatisfacción, factor éste que se constituye en la causa de toda una serie de componentes estructurales, como son el pathos crítico, el deseo de originalidad (manierismo) y el inconformismo. Es una época ambigua (6) en la que conviven industrialización y agrarismo, absolutismo y constitución, antisemitismo y sionismo, burquesía, aristocracia y proletariado, ilustración y vitalismo.

Por lo que al aspecto económico se refiere, es una fase en la que, una vez sentadas las bases del desarrollo industrial en los países europeos, se vive una decidida expansión. En el ámbito alemán se habla de "época de los fundadores" - "Gründerzeit" -, tér-

mino que se aplica a los años alrededor de 1860. Desde 1875 a 1914 ninguna gran crisis sacude el panorama económico. La base social de este desarrollo presenta una tendencia polar: mientras que por una parte se afirma y sube la burguesía, por otra el afianzamiento de la conciencia de la clase trabajadora, provista ya de una base teórica con la que enfrentar la cultura burguesa, va ganando terreno. Los dos estamentos restantes, la aristocracia y la clase media sufren un proceso de desplazamiento: bien se aburguesan, en el caso de la primera, o se proletarizan, en el caso de la segunda. La estructura social de la época es cuatripartita: aristocracia, gran burguesía, pequeña burguesía, proletariado. Un estrato social marginal, sin efectividad en la estructura general, son los "Lumpen", que tiene una importancia cualitativa muy por debajo de la numérica. Esta sociedad, así constituida, es, por postulado de su sistema económico y por exigencia de su base teórica, esencialmente dinámica, abierta y movida. Los tránsitos de una clase a otra, tanto en sentido descendente como ascendente son numerosos. Este fenómeno hadejado huella lingüística en la literatura de la época en términos como "verkommen", "niedergekommen", "heruntergekommen", "parvenu", etc. Los movimientos ascendentes se dan a través de la vía comercial, de la vía burocrática o a través de las artes y profesiones liberales.

La vertiente política de esta época viene determinada por una lucha de frente triple: por una parte sobreviven restos del Antiguo Régimen (neoabsolutismo), que ve su peor enemigo en el liberalismo burgués. Para oponerse a éste, en el ámbito alemán, Guillermo II no dudará en apoyarse en la Socialdemocracia. En segundo lugar, la burguesía democrática combate en los dos frentes, hacia arriba - contra el feudalismo - y hacia abajo - contra la masa rebelada -, y, en tercer lugar, un proletariado socialista, cuyo principal enemigo es también el liberalismo económico



La base de la Austria liberal e industrializada se sienta durante la breve época de la Ilustración josefina. La transformación ideológica que supusieron las reformas emprendidas por José II, gran admirador de Federico II, impuso una manera de pensar que daría sus frutos en el 48. Su anticlericalismo - producto, en parte, de lo que Hazard ha denominado "crisis de la conciencia europea" -, su rechazo del ceremonial y atributos imperiales, su militarismo, su tolerancia y el desarrollo económico que propició son los componentes de ese fenómeno histórico denominado josefinismo, que, a pesar de lo breve de su curriculum y ayudado por el desarrollo de los acontecimientos, va a fomentar esa cosmovisión peculiar de la burguesía liberal que rompe en marzo del 48. Incluso en la época siguiente, la del Absolutismo metterniquiano, esta ideología está tan afincada que el órgano de la Restauración, los famosos "Anuarios Vieneses de la Literatura", ya permite entrever la ideología de marzo de 48.

La heterogeneidad y hasta ambigüedad de los componentes del josefinismo marcarán la época posterior: Por una parte un militarismo de galería unido a una gran ineficacia estratégica - piénsese en las derrotas que sufre Austria a lo largo del XIX -; por otra, una apreciación del campesinado, al que se le abren las puertas de acceso a otros estamentos, a base de leyes que, sobre una consideración fisiócrata de la economía, mejoran su situación económica y social. La incorporación al Imperio, si bien efímera, de las ricas regiones de Bélgica y Lombardía dieron un impulso al comercio, que ve duplicar en pocos años los índices de importación/exportación. La liberalización del mercado del hierro y el progreso de la industria textil sientan las bases de una nueva y amplia burguesía, que exigirá toda una serie de reformas políticas y que modificará esencialmente el panorama ideológico.

La época posterior al josefinismo, neo-absolutista, es un período de sedimentación de estas tendencias que, agitadas por los acontecimientos y las crisis, saltarán en la revolución del 48.

Este año, tras la revolución liberal-burguesa de marzo, sube al trono de la monarquía austro-húngara Francisco José I, inaugurando con ello el reinado más prolongado de la historia de la nación. No es de extrañar, pues, que esta época que podemos considerar unitaria en razón a la persona que al frente del poder político imprimió carácter a toda ella - sea plena de contradicciones y fecunda en realizaciones. Catorce años después, el 15 de mayo de 1862, nace en la Praterstrasse de la Leopoldstadt, barrio burgués de Viena, AS. Más de las tres cuartas partes de su curriculum vital se inscriben en la época cuyo denominador común es la figura del Kaiser Franz Josef como cabeza del estado, y cuya denominación historiográfica más exacta es "K. und K. Zeiten", es decir, los "tiempos imperiales y reales" de la Monarquía Dual.

Si bien la vida de AS. sobrepasa la del Kaiser en 15 años, su obra literaria y su espíritu han seguido anclados en el mundo anterior a agosto del 14 o, en último caso, al "Umsturz" de 1918. Su espíritu feneció antes que su obra.

La obra de AS. se inscribe, pues, en una época cuyos rasgos y caracteres, logros, fracasos y debilidades nos inclinan a considerarla como la más multiforme y variada de la historia austríaca; sólo la época que va desde la constitución de Austria en gran potencia, bajo María Teresa, hasta el Congreso de Viena podría discutir este rango a la que nos ocupa. La enumeración de las personalidades, movimientos y eventos históricos que jalonan este lapso de tiempo bastará para comprobar esta afirmación. Grillparzer y Stifter, Freud y Wittgenstein, Makart y Klimt, Sicardsburg, Ferstel y Otto Wagner, Mahler y Strauss, das "Jung-Österreich" y la "Wiener Sezession", Kokoschka y Loos, el ferrocarril y el crack de 1873; la Constitución de 1860 y la de 1867, Querétaro y Mayerling, Ginebra y Sarajevo, la fundación del ÖSP en 1873 y la proclamación de la República en 1918, Kafka y Rilke, Herzl y Karl Lueger, la Revolución Húngara (1849) y el Segundo Imperio Alemán (1870), Kossut y Massaryk, la opereta y la Exposición Universal de 1873, Lizza y Solferino, serían pares conceptuales cuyo

mero enunciado corrobora este frenesí de acontecimientos y cuyo único elemento aglutinador es la figura del Kaiser.

Todos estos datos y personalidades dejan traslucir rasgos de lo que, con sentido paradójico o antitético, se ha dado en llamar "fröhliche Apocalypse" o "farbenvolle Dekadenz" (7). Cuando en la historia de España hablamos de Restauración, utilizamos un término que hace referencia a un bloque más o menos monolítico; lo mismo puede decirse del uso de otros términos históricos como "época guillermina", "época victoriana", etc. No es este el caso austríaco. El polifacetismo y la abundancia de fases dentro de la época quedan reflejados en la diversidad de términos y criterios que se han ensayado a la hora de clasificarla: Doppelmonarchie (Monarquía Dual), Donaumonarchie (Monarquía Danubiana), Österreich-Ungarn (Austria-Hungría) Vielvölkerstaat. Todos estos términos podían quedar sintetizados en ese otro, inconfundible, que Musil acuñó con valor sustantivo: "Kakanien"; si bien, en sentido estricto, reduce su ámbito inicial al año 1867, año en el que, el 15 de marzo, Julius Graf Andrassy presta juramento de fidelidad al Emperador como Presidente del Parlamento Húngaro. Aparte la significación estrictamente política del término, el sistema social de la época queda definido paradigmáticamente en el término: "tiempos imperiales y reales". Los que después seguirían serían tiempos de república, de democracia, de revolución, de ligas proletarias, que supondrían otra clase de hombres y otras ideologías. Positivismo, impresionismo, nacionalismo, restauraciones son conceptos ya implícitos en esos "tiempos imperiales y reales".

Por lo que atañe al desarrollo político, los lindes de la época son dos Revoluciones, la de 1848, fracasada, y la de 1918, triunfante. En el intermedio quedan toda una serie de esfuerzos, visiones, concepciones, logros y frustraciones que desembocarían en el crematorio de grandezas del 1 de agosto de 1914.

En los años que Francisco José sobrevive a esa fecha no será sino una momia de la época postmeterniqueana. La figura del príncipe renano, que, anclado en el humanismo del despotismo ilustrado, no quiso ver los signos del tiempo, tal vez sea la figura simbólica de la primera etapa política del reinado del Kaiser. A pesar de su rocambolesca huida en marzo del 48, su espíritu - la soberanía real por la gracia de Dios - se cernerá sobre el país y rondará, al igual que su persona, la corona durante mucho tiempo. Vuelto a Viena en 1851, ha seguido aconsejando al Kaiser hasta 1859, año de su muerte.

Si unimos los dos términos, Metternich y Revolución, habremos caracterizado el desarrollo político del reinado de Francisco José: por una parte, el intento de los feudales, más o menos solapado, de reinstaurar el absolutismo (8); por otra, los intentos revolucionarios de la burguesía y de los trabajadores - cada uno por su parte - por conseguir un constitucionalismo que, a pesar de las diferentes constituciones - casi tan frecuentes como en España - nunca se hizo realidad. Los hechos más perfilados en esta dialéctica entre restauración y revolución son los siguientes:

- La Constitución de marzo de 1849, denominada "Oktroyierte Verfassung" (= Constitución otorgada).
- La Revolución húngara de 1849 (Kossuth), aplastada con ayuda del Zar a los pocos meses (14 de abril - 3 de octubre de 1849).
- Sylvesterpatent de 1851, que restaura el absolutismo.
- Oktoberdiplom de 1860, que asegura la autonomía de los países hereditarios y la unidad del Imperio.
- Februarpatent de 1861, que supone un nuevo intento constitucional.
- Lev fundamental del Estado de 1867, que vigirá como constitución hasta el Umsturz.

- Arbeitertag de 1869.
- 1879 Fin de la época liberal ( Deutschliberale Ära) tras las elecciones de marzo de 1879.
- Reconocimiento de las lenguas nacionales en Bohemia y Moravia a partir de 1880.
- De 1891 a 1893 primeros intentos separatistas en Bohemia, tras el resultado de las elecciones al Reichsrat, que suponen un afianzamiento de los Jung-Tschechen.
- 1897 Karl Lueger alcalde de Viena. La fundación del partido que dirigía "La Unión Cristiano-social" (Christlich Sozialer Verein) databa de 10 años antes.

En el terreno militar hay que señalar la suerte varia de los ejércitos imperiales, que, a pesar de sus derrotas frente a Francia y Prusia y de luchar en dos frentes, saben imponerse a Italia, numéricamente superior, y a Turquía y utilizar su fuerza disuasoria frente a Rusia (Crimea y Balcanes). El ejército austro-húngaro no era, ni mucho menos, un ejército de opereta o de boulevard, tal y como pueden haber mediatizado la estampa del elegante teniente ("fescher Leutnant"), de tertulia donjuanesca en la esquina del Sirk o en el Prater, las diatribas de Die Muskete o las parodias de Karl Kraus. Sin embargo, adolecía de tensiones internas: desde los primeros momentos de la constitución dual de la Monarquía, los húngaros desearon poseer un ejército propio. La limitada transigencia del Kaiser sólo llegó a la concesión de una especie de Landwehr, el Honvéd, al que se le negó la artillería hasta poco tiempo antes del conflicto europeo. La ingeniería militar y la categoría de algunos de sus generales así como la preparación cuasiprusiana de oficialidad y tropa y su importancia numérica hacían de él un ejército respetable. Dignos de destacar son los éxitos que la marina imperial, a pesar de su poca tradición, obtuvo frente a la italiana, más numerosa, en Custoza y Lissa. El prestigio del estamento militar no emanaba sólo de

sus bien cortados y vistosos uniformes, pensados sobre todo para la galería, el boulevard o el Hofball - en todas las apariciones oficiales el Kaiser vestía de uniforme -, sino de una tradición romántica y de una mística caballeresca que derivaba de las guerras napoleónicas y que cultivaba una concepción heroica de la vida. AS. reflejará repetidas veces - Leutnant Gustl, Der Ruf des Lebens, Spiel im Morgengrauen - la varia casuística de este estamento.

En el aspecto social la época franciscojosefina es punto de encuentro de tres sistemas sociales: el feudal, el burgués, y el socialista. La Austria de Francisco José es una sociedad estructurada en estamentos, pero abierta y múltiple, como lo demuestran numerosos episodios o affaires de la época: Karl Lueger, el alcalde de la Viena burguesa de fin de siglo (de 1897 a 1910), era hijo de un bedel del Thecnologicum; el Kronprinz Ferdinand se casará con una "Hofdame" y el anterior príncipe heredero había escogido su amante del círculo de la baja nobleza. El estamento feudal se divide en dos ramos: la nobleza (Landadel) y la aristocracia (Hofadel). La burguesía también es bipartita, existiendo entre la pequeña y la grande mayor distancia que entre los dos estratos del estamento anterior. Esta gran burguesía y algunos sectores de la nobleza son los portadores ideológicos del liberalismo y, por otra parte, de sus círculos saldrán grandes luchadores sociales, como Berta von Suttner o Viktor Adler. La aristocracia, con el monarca a la cabeza, es conservadora y absolutista.

A pesar de su poca importancia cuantitativa, estos dos subestamentos - aristocracia y gran burguesía - establecían la pauta de comportamiento de la sociedad, eran los portadores de la vida pública y los factores y creadores de la cultura, lo que les imbuía de una fuerte conciencia de clase y de un sentido del refinamiento que iba desde el cliché lingüístico-galicismos e italianismos - hasta las convenciones afrancesadas en el vestir y en la gastronomía.

Por debajo de todos ellos quedaba, naturalmente, la gran masa, "Der arme Spielmann", "Das Waschmadel", "Der Piccolo", "Der Fallot". No obstante, también en ésta existían diferencias - por lo menos ideológicas - y jerarquías: el proletariado industrial, el artesano y el campesinado.

La estructura económica del país era básicamente agraria. Las explotaciones mineras del Tauern, el ferrocarril Munich-Viena y otras empresas industriales pusieron, sin embargo, los cimientos de una meritoria industrialización. Esta, a su vez, produjo la aparición de un proletariado "granurbano" que, a partir de 1890, empieza a celebrar el 1 de mayo. Sin embargo, la importancia cuantitativa de este sector social, no ha debido ser muy grande, a juzgar por su escasa presencia en la vida pública. Algunos testimonios fotográficos y pictóricos de la Viena de la época (Havlicek, Gause) nos muestran un paisaje urbano todavía no perturbado por las humaredas de las chimeneas fabriles. El proletariado de la Vorstadt más parece haberse nutrido del área de los servicios y artesanal, como demuestra la autobiografía del "Arbeiterdichter" Alfons Petzold "Aus dem rauhen Leben".

En 1874 se funda en Neudorf el SDAPÖ. A los participantes en la sesión fundacional se les instruye proceso por traición. La aparición, 13 años después, de la Unión Cristiano-Social, otro grupo nutrido por la baja burguesía y algunos estratos menos desheredados de la masa, supone una nueva variante y peculiaridad austríacas con relación a los demás países europeos. Grandes especialistas de la cultura cacania conceden a este factor un valor decisivo. Esta carencia de un proletariado industrial numeroso y la aparición relativamente temprana de una fuerza cristiana en el estrato bajo de la sociedad, han podido ser factores determinantes de la escasa importancia que el socialismo radical ha desempeñado en la historia austríaca.

Ideológicamente el campesinado no difería del de otras naciones: era conservador y cristiano. Sí, sin embargo, económicamente. Una

parte importante de los ocupados en el sector primario ha ejercido labores (ganadería, forestal, etc.) no tan dependientes de las variaciones climáticas como las de los países mediterráneos o Rusia, países en los que una catástrofe climática suponía el aumento vertiginoso del proletariado agrícola. La situación en Austria no era tan desesperada y se podría afirmar una cierta prosperidad relativa. A este respecto hay que tener en cuenta una actividad económica que surge en esta época y que, incluso hoy, constituye la espina dorsal de la economía austríaca: el turismo montaño. Desde muy pronto la parte alpina de Austria atendió esta variante industrial, creando instalaciones no sólo a nivel de gustos exquisitos - Bad Aussee, Bad Ischl, por ejemplo - sino también más modestas "Sommerfrische" que permitían y favorecían una actividad residencial a estratos más modestos de la sociedad. Merano, Seefeld, St. Gilgen eran nombres sinónimos de idilio campestre y refinado al mismo tiempo no sólo para la burguesía allí desplazada sino también para la población autóctona. El reflejo que de este extremo ha hecho Benatzsky en el célebre "El Alberque de caballo blanco" - "Zum weissen Rössl" - es ciertamente operetístico pero supone una cierta base real.

Cabe afirmar, creemos, que la situación social en general no ha sido tan sangrante como en otros países europeos. La visión de Stefan Zweig, desde el recuerdo de una infancia al margen de la necesidad económica, puede pecar de optimista, pero su apreciación puede ser válida: "Auch im Sozialen ging es voran; von Jahr zu Jahr wurden dem Individuum neue Rechte gegeben, die Justiz linder und humaner gehandhabt und selbst das Problem der Probleme, die Armut der grossen Massen schien nicht mehr unüberwindlich" (9).

La transformación económica que produjo la industrialización creó un estado de bienestar, relativa a la época, y una clase media relativamente amplia que en la capital Viena se veía incrementada por el sinnúmero de funcionarios que atendían la administra-



ción de un imperio de 54 millones. Esta clase media, impulsada por el ansia de medro, creó un ambiente socio-cultural en el que se tomaban como modelo de forma de vida las actitudes y actividades, los poses e idearios de la alta sociedad burguesa. La exposición más escueta de este ambiente no podría por menos de mencionar un sinfín de personalidades, tendencias, acontecimientos y vanguardias que aquí ahorramos. El esteticismo era la tónica. De nuevo las "memorias del europeo" Stefan Zweig, teñidas del color de rosa del recuerdo, dejan constancia del mismo: "Dieser Fanatismus für die Kunst und insbesondere für die theatralische Kunst ging in Wien durch alle Stände. An sich war Wien durch seine hundertjährige Tradition eigentlich eine deutlich geschichtete und zugleich - wie ich einmal schrieb - wunderbar orchestrierte Stadt ... Und was im Theater geschah, betraf indirekt jeden einzelnen, sogar den, der damit gar keinen direkten Zusammenhang hatte. Ich erinnere mich zum Beispiel aus meiner frühesten Jugend, dass unsere Köchin eines Tages mit Tränen in den Augen in das Zimmer stürzte: eben habe man erzählt, Charlotte Wolter sei gestorben" (10) "Kunst als Religionersatz" es un tópico en la crítica de la época. No obstante, esta clase se veía sometida a presiones laterales. Frecuentemente se constituía en cabeza de turco, en chivo expiatorio de las tensiones sociales existentes entre la clase alta y la baja. Un artículo de la revista muniquesa "Die Gesellschaft" firmado por Alphons Fuld intercedía en 1902 a favor de una clase media desprotegida: "Während demnach die Krankenfürsorge für die besitzlosen Klassen zur Zeit auf einer erfreulichen Höhe steht, geschieht auch nicht das Geringste für den Mittelstand, für die Kleinbürger, die ohne gerade Mittellos zu sein, doch niemals die hohen Kosten des Aufenthaltes in einem Privatsanatorium erschwingen können" (11).

Motor de toda esta máquina política, financiera, social y cultural era la capital y corte del Imperio, ante cuyo progreso palidece el experimentado por las otras metrópolis del mismo, Budapest y Praga. Los datos comparativos del crecimiento demográfico - Praga, por ejemplo tenía 600.000 habitantes en 1900 y Budapest

880.000 frente a los dos millones largos de Viena - y del desarrollo económico y administrativo de las tres ciudades dan la primacía a la última, que bien admitía parangón con las otras capitales europeas. Todo el impulso fundador de la nación provenía de su capital o, al menos, revertía en ella. Las aristocracias nacionales - los Kinsky, Esterházy, Harrach, Lichtenstein - tenían sus residencias solariegas en los respectivos países o metrópolis, pero sus residencias oficiales en los numerosos palacios de la capital cada uno de los cuales albergaba toda una pequeña corte.

El crecimiento comercial y demográfico hizo saltar el corsé mural de los Basteien, que impedían la expansión de la urbe. Surge así la Ringstrasse, que, en sus cuatro kilómetros, se constituye en el símbolo plástico del dominio cultural del dinero. Los bancos irán jalonando su trazado y el santuario de las finanzas sentará sus reales en la fábrica neorenacentista de la Bolsa. La fiebre constructora que vive la capital fomenta la ocupación de una numerosa mano de obra emigrada que, si bien pasa a engrosar el proletariado urbano, mitiga de algún modo en la ciudad su miseria de origen. Los ensanches urbanísticos - el Gürtel -, los saneamientos - la canalización del Wien - o la dotación de una estructura de servicios - la S-Bahn - son empresas urbanísticas que acercan Viena al modelo musiliano de ciudad americana. La Viena finisecular poseía un número de estaciones de ferrocarril muy similar al de París: West-, Süd-, Nord-, Nordwest y Franz-Josef-Bahnhof. Estas terminales constituían las arterias de afluencia que citaban en la capital al búlgaro bien situado, al marino estacionado en Pola, al campesino de la Galizia o al burócrata pragués. A este hechizo social de la gran urbe vienesa alude von Doderer en su Strudlhofstiege: " Es de decisiva entonación para toda una vida el que en el acorde presentador de la persona suene el nombre de una metrópoli mundialmente famosa, la cual resulte además ser su cuna. París o Viena son de capital importancia y de una eficacia automática tratándose de mujeres hermosas; pero también

tratándose de un hombre son eficientes, y no es indiferente que uno sea de París o de Bussac, de Viena o de Gross Gerung, de Moscú o de Kansk-Jesiseik" ( 12).

Al socaire de la hipertrofia administrativa surge una ingente masa de funcionarios, que, constituidos prácticamente en la única clase media de la sociedad vienesa, serán los operarios de la máquina estatal. Cultura y ciencia prosperan a impulsos del desarrollo económico. Los museos, el nuevo Burgtheater, la Opera, el Parlamento, el Volkstheater, etc., son construcciones suntuarias que rubrican internacionalmente el prestigio de Viena. La universidad, que exige nueva planta, abandona su antiguo emplazamiento del "Universitätsviertel", al amparo de símbolos tan del Antiguo Régimen como la Academia de las Ciencias o la Jesuitenkirche y se traslada al nuevo barrio burgués de la Ringstrasse. Como en los demás países europeos, también en Austria el fin de siglo acentúa la diferencia cultural, anteriormente no tan sentida, entre la urbe y las provincias. Toda la vida cultural se centra en Viena. Numerosos son los prohombres de la cultura austríaca del fin de siglo que, nacidos en la provincia - Musil, Kraus, Freud, Mach o Mahler, por ejemplo - se establecen en la capital. Desde la más especializada disciplina científica hasta la más frívola de las ocupaciones paraculturales - varietés, opereta - se darán cita y tendrán su capital en el breve espacio que va desde el Danubio al Wienerwald.

Todo este panorama de actividad y desarrollo tiene su precipitado en esa intensa vida de relación social, que expresa el término, de resonancias offerbachianas, "*Wiener Leben*". Una serie de testimonios literarios - gran parte de ellos de carácter autobiográfico - y plásticos intentarán, tras el "*Umsturz*", rescatar al olvido esa atmósfera peculiar que respiraba la Viena franciscojosefina y que en ciertos aspectos eclipsaba el brillo de París o Londres, ciudades con las que, sin lugar a dudas, competiría.

## 2.2. Contexto literario.

### 2.2.1. Situación general europea

Una evidencia que se impone a cualquier análisis fenomenológico de la cultura es la percepción de un ritmo vital cada vez más rápido a medida que la unidad histórica analizada va acercándose a nuestro presente. Mientras que unidades históricas alejadas de nuestra perspectiva, el románico por ejemplo, se nos presentan lentas en su ritmo de desarrollo y, más o menos, unitarias en espacios de tiempo que a veces llegan a comprender siglos, a medida que nuestra observación se acerca a los tiempos actuales nos parece percibir en curso histórico más fluido, un deslizamiento más rápido de los sucesos y unidades históricas. De acuerdo con esta percepción, el siglo literario del XIX tiene una sucesión, una diacronía que contrasta con el unitario "Siglo de las luces", si bien éste no ha sido ni tan estático ni tan unitario como, a veces, en aras de la simplificación, se formula. Si el barrocco había alcanzado una longevidad secular, el neoclasicismo ve reducida su vigencia a casi la mitad. Los movimientos que le suceden gozarán de una existencia que, aproximadamente, es múltiplo inferior del precedente. Si a los movimientos de principios de siglo - el Romanticismo y el Biedermeier, por ejemplo - no se les puede asignar una pervivencia superior a los cincuenta años, el realismo verá reducido su período de vigencia a la mitad de aquellos y el naturalismo no llegará ni siquiera a la mayoría de edad: limitándose a la literatura alemana, desde que Conradt escribe los Lieder eines Sünders - 1897 - o Arno Holz su Papa Hamlet - 1889 - hasta que entran en escena los estilos o corrientes anti-téticos del naturalismo, no pasan ni siquiera diez años.

Así, pues, el siglo XIX ve sucederse a ritmo de vértigo los diversos movimientos literarios y sus correspondientes "pendants"

ideológicos: romanticismo, realismo, naturalismo-positivismo, impresionismo-simbolismo, y las diferentes escuelas satélites de los mismos, como los prerrafaelitas, los parnasianos, etc.

En el contexto literario europeo, cuando la época que nos ocupa comienza, el naturalismo francés entona su canto de cisne y el simbolismo - Rimbaud, Verlaine - está en plena efervescencia. El manifiesto simbolista del greco-francés Moréas tiene lugar en 1886. Ambos movimientos tienen en común, como bien notó el crítico marxista Mehring, un carácter revolucionario, un intento de originalidad. El naturalismo pretendía acabar con una literatura vuelta al pasado, epigonal, testigo y producto de un establecimiento cultural dominado por la convención y la infecundidad y de espaldas a la nueva realidad. Sin embargo, centrado en el desarrollo de una literatura comprometida, el naturalismo no se ha comprometido suficientemente con la literatura y con el componente estético que ésta implica. Así, el movimiento literario de fin de siglo - llámese decadentismo, impresionismo, modernismo o simbolismo - viene a oponerse tanto al naturalismo como al epigonismo del que éste pretendía ser contrapolo. Esta voluntad reactiva, dispersada en la serie de movimientos citados, sin poseer un común denominador determinante, tiene el suficiente carácter como para que el crítico pueda construir con ella un complejo más o menos unitario: desde el punto de vista social, estético y literario todos los movimientos poseen un carácter de antítesis, de negación. La literatura del fin de siglo es realizada por una generación que, nacida entre los años 50 y 75 del XIX, es decir, una generación crecida y educada en el ambiente cultural burgués alto-capitalista, empieza a escribir a partir de los años ochenta y continúa hasta los veinte de éste. Todos estos movimientos cuyo carácter configurador es la oposición a la moda literaria en boga - el naturalismo - y que, entrado el siglo, insinuarán la vanguardia - el futurismo y el expresionismo nacen en 1905 -, son variantes de una y la misma situación espiritual, que estéticamente se puede tipificar como neorromanticismo, culturalmente como decadencia y socialmente como "segun-

da generación de los fundadores".

Cada país, cada fase cronológica y cada género mostrará una preferencia determinada por una u otra de estas subcorrientes. Al menos las denominaciones serán distintas: en Italia se naturalizará el decadentismo, en Francia el simbolismo, en España y en Inglaterra el modernismo, en Austria el impresionismo; la lírica preferirá el simbolismo, la narrativa y la dramática el impresionismo, "ismos" todos estos que se presentan, sin embargo, como una voluntad unitaria de rechazo y mejora a través del arte de lo social y culturalmente existente.

Los factores determinantes de esta reacción antinaturalista y neo-romántica son diversos. El naturalismo ha hecho quiebra, en parte por ley natural de envejecimiento-prematuro en este caso, dado el rápido ritmo biocultural -, en parte por toda una serie de rasgos que lo componen y que contradicen la nueva ideo-forma surgida y que tiene sus precursores y adelantados en Nietzsche y Kierkegaard: el "cientifismo" de los naturalistas quedaba en flagrante contradicción con la nueva mística antirracionalista y vitalista y su "socialismo", atacado desde ambos extremos del abanico social, anula el desarrollo de la personalidad heroica al reducirla a un producto del entorno social. Esta concepción básica del naturalismo contradecía un postulado central de la imagen del mundo de la burguesía, individualista por naturaleza: el logro de un status es producto de la lucha individual y del valor personal.

Por otra parte, el naturalismo adolecía de una falta de horizontes socio-culturales-"Aussichtslosigkeit" - que ya constató en su tiempo el citado Mehring: "Der Naturalismus sah in der herrschenden Misere nur das Elend von heute, aber nicht die Hoffnung auf morgen".

La cultura y literatura finiseculares han pretendido zafarse a la dialéctica entre epigonismo y filisteísmo burgueses por una parte y el inoperante compromiso naturalista por otra, elevándose a

un plano en el que el arte, concebido como realidad pura e independiente, podía fungir como correctivo a ambas situaciones.

El impulso del que brotan estos movimientos es común: una insatisfacción cultural que se traduce en una voluntad de renovación y de originalidad, en un esteticismo y en una imagen del mundo elitaria. Frente a la tendencia verista y mimética de la literatura de los años en que se funda la Primera Internacional, la época siguiente va a traer un alejamiento progresivo de una realidad "real" que se siente, no tanto injusta, cuanto ofensiva y fea. La confesión de AS. en el sentido de que se aleja de la realidad por lo que ésta tiene de vulgar, es sintomática a este respecto. El mundo ideal, vaciado de su contenido real o sin referencia a los contextos generales, regido por la estética, al margen de la moral y obtenido a base de abstracción de realizaciones concretas, se propondrá como correctivo a un mundo en el que rigen la lucha y la discordia. Tal es el intento de los poemas de Verlaine, de George o de Oscar Wilde.

Frente al deseo de los naturalistas - Conradi, por ejemplo - que pretendía hacer del arte naturaleza, el esteticismo va a intentar la inversa: hacer de la naturaleza arte. Esta orientación, escapistista sólo como resultado, no como intención, va a verse incrementada, acentuada y potenciada por dos factores. En primer lugar, el ambiente antirracionalista propondrá una libertad absoluta frente a la razón; la fantasía, principal fuerza de creación, deberá eludir las leyes de la vigilia. Heinrich Vogeler, el pintor de Worpswede y amigo de Rilke que acabaría empeñado en las reivindicaciones sociales de la Rusia soviética, hablaba de "wirklichkeitsfremde Phantasielkunst" para referirse al arte que él había no sólo practicado, sino también profesado hasta 1920.

La atención de los nuevos autores se centra en las realidades existenciales - muerte, soledad, sexo, vida, creación -, cuyo vehículo de expresión más apropiado - la alegoría, el símbolo - irá ganando la primacía al esfuerzo objetivador de los naturalistas. Un somero

examen a títulos universales de la nueva literatura - Salomé de Wilde, Rosenkavalier de Hofmannsthal, L'annonce faite à Marie de Claudel, por ejemplo - pone de manifiesto esa referencia a un plano de realidad esencializada que se propone como antídoto y correctivo a la alienación que la vida en sociedad - consumo, convencionalismo, lucha - engendra. En este mundo de ideas, en este mundo ideal y de realidades psíquicas e íntimas, arte y vida - los dos polos de la existencia humana - se integran. William Morris había propuesto, a partir de los años setenta, el arte, practicado con el sentido artesanal de la Edad Media, como la realización más exacta del trabajo humano. Los "Tachtigers" holandeses han expresado claramente esta profesión de fe idealista. Otros grupos belgas como "Van nu en straks" o "Pour l'art" harán formulaciones explícitas de una concepción idealista de cuño morrisiano.

Por otra parte, el origen y la base sociológicos de esta literatura potencian esta orientación antinaturalista. El establecimiento burgués, culturalmente conservador, inerte y academicista, niega el paso y el reconocimiento a todo lo que no corresponde a su eco-sistema cultural. Es así como surgen dos fenómenos estético-sociales, de signo contrario, típicos de la época: el dandismo y la bohemia.

El artista que no logra abrirse paso a través de los convencionalismos de la sociedad se coloca al margen de la misma, a la que constituye en filistea, dispuesto, no obstante, a conciliarse en caso de entendimiento. El que, sin ser artista, nace integrado socio-económicamente pero culturalmente marginado, se constituye en dandy. En ambos casos la protesta vital va a dar como resultado dos formas marginales de vida. Mientras el bohemio rechaza el sistema estético de la burguesía, el elegante rechaza sus esquemas moral y social. Sus perversiones, su cinismo, su esteticismo y finura, resguardados por una cuenta corriente, son el símbolo de su rechazo del sistema. Otto Mann en su definitiva monografía sobre el tema escribe: "Da die Menschen zu sehr im Begriff sind, bloss nützlich zu werden, Kraftsummen und berechenbare Faktoren in ei-



dem wirtschaftlichen Getriebe, wünscht sein Sondergefühl seine Würde als Kulturwesen, als Selbstwert unangetastet; und indem er in dieser Welt realisiert, protestiert er gegen deren fortschreitende Entseelung" (13).

Otro estudio, antológico en sentido cualitativo, sobre la bohemia testimonia el valor social de este antipolo del dandy, con el que tiene, sin embargo, una gran afinidad. Kreuzer en su estudio Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung escribe al respecto: "Der Begriff Boheme bezeichnet in unserem Zusammenhang eine Subkultur von Intellektuellen - in denjenigen industriellen oder sich industrialisierenden Gesellschaften des 19. und 20. Jahrhunderts, die ausreichend individualistischen Spielraum gewähren und symbolische Aggressionen zulassen - Randgruppen mit vorwiegend schriftstellerischer, bildkünstlerischer oder musikalischer Aktivität oder Ambition und mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen" (14).

El origen histórico de este movimiento bohemio confirma este carácter de protesta. "Hidrópatas", "hirsutos" o "silbantes" son autodenominaciones que pretendían expresar el rechazo del convencionalismo burgués y su carácter de automarginados. En medio de estas dos manifestaciones socio-culturales, quedan los grandes aceptados, los que, partiendo tal vez de una situación marginal, han conseguido el reconocimiento y la admisión en el establecimiento. Las mansiones de Maeterlinck o Blasco Ibañez en la Costa Azul, el Barkenhof de H. Vogeler, el modesto palecete en Rodaun de Hofmannsthal, los clubs que sustentan o en los que se reúnen son testimonios más que evidentes de la operatividad económica de un arte y de una literatura que, inicialmente segregados, acaban identificados con el establecimiento. Sin embargo, tanto unos como otros, tanto los marginados como los integrados muestran una voluntad aristocrática, de autosegregación de una realidad masiva, mediocre y mediana. Incluso algunas conversiones al catolicismo de la época - Huysmans o Beardsley - son símbolo y síntoma de protesta contra una sociedad que tiene el anticlericalismo y

la visión laica de la vida como prurito. Posiblemente sea este carácter de protesta e insatisfacción lo que aumenta la complejidad sociológica de esta literatura. Generalmente se admite el cuadro que presenta esta literatura como el de una literatura de y para burgueses y aristócratas. Es innegable que gran parte de sus practicantes y la mayoría de su público se han reclutado entre los estratos sociales favorecidos, entre una sociedad de casino, foyer o lobby que "constituía a los dividendos en porteros de su interioridad" (Simmel). Ahora bien, junto a este componente aristocrático, se pueden registrar bastantes autores de procedencia pequeño-burguesa o, incluso, proletaria.

Por otra parte, los estratos sociales bajos han sido importantes receptores de esta literatura. El estudio de Dieter Langewiese - Zur Freizeit des Arbeiters (15) de gran base empírica y referido a la sociedad austríaca, registra, entre otros autores, a Ibsen, a France, a Bölsche, a Schnitzler, a Strindberg, a Wilde y a Selma Lagerlöf - que ciertamente no se pueden alinear en la compañía de autores comprometidos unilateralmente con lo social - como autores preferidos del proletariado de los años 20, época en la que la conciencia de clase de los trabajadores estaba lo suficientemente desarrollada como para orientar ideológicamente sus lecturas. El dato resulta chocante y puede contribuir a una corrección del concepto "literatura de compromiso". Tal vez el carácter de repulsa, de rechazo y de crítica transcendente de lo real, a través de la fabulación de utopías y órdenes ideales, que posee esta literatura ha llevado a la nueva clase a aceptarla e integrarla en su sistema cultural. Los indicios hablan a favor de esta hipótesis.

Este estado de ánimo marcado por la crítica, la insatisfacción y el tanteo y que hay que hacer valer como uno de los factores determinantes de la fisonomía finisecular a escala europea es el ambiente espiritual en el que se mueven los escritores postnaturalistas. El perfil espiritual y literario de un Wilde, un Whitman, un Chejov o un Unamuno queda esbozado en este apunte fisionómico.

### 2.2.2. Transmigración "ísmica":

Del naturalismo verista al impresionismo psicologista.

Uno de los capítulos del programático ensayo de Hermann Bahr Die Überwindung des Naturalismus lleva como cabecera la exclamación quejumbrosa "Wahrheit, Wahrheit". Escrito en 1891 a la vuelta de un periplo europeo en el que HB ha colaborado con todas las escuelas y movimientos que en ese momento bullen en la Europa central, este ensayo pretende sacudir de la alfombra del arte el slogan naturalista de la búsqueda de la verdad. HB reconstruye y expone el proceso lógico y psicológico que el espíritu de la época sigue en esa superación del naturalismo.

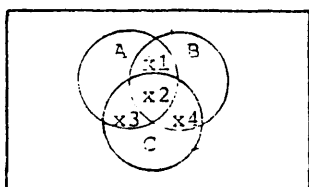
El joven Bahr, razonando sobre una base relativista de cuño empirio-criticista, constata la aporía del cientificismo a ultranza del naturalismo: la búsqueda de lo objetivo no logra salvar la barrera de la apariencia; contra ésta se estrellan todos los intentos de penetrar en la realidad íntima de las cosas. De esta manera, el intento verista del naturalismo, queda reducido a una captación fenoménica de la realidad que se interioriza e interpreta. Precisamente el resultado de la elaboración subjetiva de la apariencia de lo real - único horizonte del acto cognoscitivo - es lo que llamamos impresión, e impresionismo será la salida lógica, natural e, incluso, necesaria del naturalismo. Lo que el naturalista llama verdad no es más que el reflejo en la conciencia de la apariencia de lo real: "Sie dachten nicht daran, dass die Erscheinung der Wirklichkeit im Bewusstsein, was man so gemeiniglich die Wahrheit nennt, eine zusammengesetzte Wirkung ist. Sie wird von ihrer äusseren Ursache und von ihrer inneren Form bestimmt" (16). Precisamente esta realidad, compuesta kantianamente de causas externas y de formas internas, proporciona los motivos sobre los que la conciencia construye "la verdad": "Jenes Unerreichbare, jenseits der Erkenntnis, gibt den Stoff her und unser Bewusstsein wirtschaftet daran herum" (17). Dada la dependencia de la conciencia de las impresiones y de

los nervios, las verdades resultantes serán tan diversas como la constitución fisio-psicológica del concienciante: "Wir wissen nur, dass das Bewusstsein die Zufuhr von aussen verändert und dass, weil jeder Mensch aus anderen Sinnen und anderen Nerven ein anderes, sein besonderes Bewusstsein, jeder Mensch auch eine andere, seine besondere Wahrheit hat" (18). Demostrados así el carácter aporético del naturalismo y la imposibilidad de una investigación literaria de la verdad como reflejo exacto de la realidad exterior, la tarea de la nueva literatura es alumbrar el proceso de transformación de la realidad exterior en contenido anímicos. Por eso HB utiliza el término "idealismo" para designar la nueva corriente de lo literario. Pero se trata de un idealismo de especie distinta al tradicional: "sein Mittel ist das Wirkliche, sein Zweck ist der Befehl der Nerven" (19). Sólo el hombre, el artista que sin consideraciones racionales o sensibles, se entrega a los nervios sabrá librarse de la esclavitud de lo externo y constituirse en poeta creador y recreador de la realidad. La tendencia del tiempo corresponde a este proceso lógico: "Die Neugierde der Lesenden und die Neigung der Schreibenden kehren sich von draussen wieder nach innen vom Bilde des rings um uns zur Beichte des tief in uns, von dem rendu de choses visibles nach den intérieurs d'âmes" (20).

De esta manera el impresionismo psicologista deriva, emana, por así decirlo, del proceso dialéctico de ismos ideológicos, estilísticos y, sobre todo, gnoseológicos que se inicia en la Ilustración y del que él es tope, cima o broche. Lo que vendrá después, la vanguardia, sólo tendrá que ver con los movimientos anteriores del siglo XIX a través del impresionismo, postura sintética que unifica e integra empirismo y kantismo, positivismo y subjetivismo, romanticismo y naturalismo, sujeto y objeto. El postulado de este sincretismo, la espontaneidad de la conciencia y la dación del objeto como agentes de la impresión, será la tesis que iniciará otro ciclo de tensión dialéctica entre vanguardia "poiética" y objetividad de nueva acuñación.

Si la literatura -ciencia de los naturalistas es un compromiso con el producto literario en cuanto medio de investigación de lo objetivo, la literatura - vivencia del impresionismo se aproxima a una serie de tendencias y métodos - desde el vitalismo al psicoanálisis, pasando por el personalismo y el relativismo - que ponen en primera fila de intereses un orden subjetivo de cosas. Así pues, cabe registrar el impresionismo como una tendencia subjetivista en relación causal con el irracionalismo de la época alrededor de 1910: frente al imperio desindividualizador de la razón investigadora, se potencia la peculiaridad del interior prerracional del individuo.

Dado este carácter, las formalizaciones concretas de esta filosofía literaria son muy diversas. Esta actitud vital impresionista produce, en la situación socio-cultural del fin de siglo, una serie de movimientos, estilos y tendencias cuya caracterización individual coincide nuclearmente con su filosofía que, sin embargo, cada uno realiza de modo diferente: impresionismo, simbolismo, y modernismo. Los límites clasificatorios de estos métodos estilísticos son imprecisos. Cabría hablar, utilizando el lenguaje de la lógica de clases, de una intersección de estilos cuya representación diagramática sería la siguiente:



A= impresionismo

B= simbolismo

C= modernismo

x 1= impresionismo simbolista

x 2= impresionismo simbolista/modernista

x 3= impresionismo modernista

x 4= modernismo simbolista

La peculiaridad de cada uno de ellos deriva del carácter reactivo específico, es decir, del movimiento al que tratan de oponerse. El simbolismo se presenta en líneas generales como una reacción al idealismo que había dominado las décadas del 50 al 80. Su componente fundamental es de índole formal o estético, ya que su intención es la descripción simbólico-sensible de la realidad. Bien es verdad que la realidad de los simbolistas es una realidad existencial, es decir, una meta-realidad.

El modernismo o Jugendstil reacciona contra la ampulosidad estilística del historicismo, cuyos temas, el exotismo y el indigenismo, por ejemplo, sigue utilizando. Frente al eclecticismo y boato toricista el simbolismo va a acentuar la espontaneidad creadora y la simplificación. Frente a la objetivización naturalista, el impresionismo va a proponer la realidad interiorizada. Un ensayo de esquema de oposiciones y antítesis sería el siguiente:

#### Historicismo

profundidad  
boato objetual  
eclecticismo colector  
realismo objetual  
mimesis  
recuerdo  
realidad preterita

#### Simbolismo - Modernismo

plano  
simplificación decorativa  
espontaneidad  
idealismo simbolista  
poiesis  
imaginación  
realidad duradera

#### Naturalismo

seriedad científica  
sentido social

#### Impresionismo

diletantismo  
sentido individualista

contexto social	contexto parcial y momentáneo
observación y análisis sistemático	observación y percepción momentánea
descripción detallista	descripción a grandes rasgos
metódico	selectivo
Arte = Naturaleza - X	Arte = Naturaleza + X
mimesis	poiesis
realidad externa	realidad interiorizada
racional	sensual

El sustrato ideológico del que derivan estos movimientos reactivos son el vitalismo (Nietzsche, Bergson, etc.) y antirracionalismo que habían suscitado, por una parte, los sistemas totalitarios de ideas - Hegel - Marx, etc. - y, por otra, el positivismo racional. También se ha pretendido ponerlos en relación de dependencia con un movimiento que en esta época metamorfosea la base ideológica del naturalismo: el empirio-criticismo de Mach. Dados los datos cronológicos de ambos fenómenos - el literario y el filosófico-, es más aconsejable considerar ambos como manifestaciones complementarias e interdependientes de un giro del espíritu de época. Ambos se corresponden y se apoyan mutuamente, pero difícilmente se puede poner a la base del movimiento literario el empirio-criticismo, que empezó a cundir, hacia la mitad del último decenio de siglo, cuando los movimientos estético y literario ya hacía tiempo que habían cuajado.

También han podido contribuir a esta reacción antirracional la denominada crisis de las ciencias naturales, de la física mecánica y del naturalismo mecanicista y, sobre todo, el hartazgo de la visión social del mundo.

La quintaesencia del simbolismo literario podía quedar ejemplarmente

expresada en la fórmula de Rilke: "No existe grandeza en llamar a las cosas por sus nombres". Evidentemente una filosofía literaria de inspiración subjetivista tenía que evitar forzosamente la denominación y designación directas - procedimientos objetivantes - que se ven sustituidas por la expresión de las connotaciones emocionales que la realidad de referencia provoca en el autor.

Kassner en su ensayo "Die Moral der Musik" escribe: in jedem Symbol ist irgendwie die Sehnsucht des Menschen nach sich selber ... Alles ist wahr insofern es symbolisch ist. Und du machst dir es wahr, indem du es dir symbolisch machst(21). Semejante concepción está próxima a la estética hegeliana que proponía lo bello como "Das sinnliche Erscheinen der Idee".

La colectánea publicada por Jost Hermand bajo el título "Jugendstil" y Dominik Jost en su Literarischer Jugendstil (22) han hecho una descripción bastante válida del movimiento, si bien con referencia primordial a las artes plásticas.

1. Es un movimiento que pone de manifiesto esa voluntad de originalidad que hemos señalado como rasgo de la época, suponiendo así el primer paso de la vanguardia: "Es findet keine Renaissance der Renaissance, sondern eine Naissance statt... Es ging um die totale Erneuerung. Um die Synthese der Kunst, wie Henry von de Velde verkündete" (23).
2. La búsqueda de un estilo propio que el siglo no había encontrado culmina en la ruptura radical con la tradición inmediata, dato que hace coincidir esta literatura con el romanticismo. Este estilo propio viene marcado por la simplificación y el ascetismo estético y presidido por una concepción organicista. Es un movimiento que trata de organizar el abigarrado mundo barroco del historicismo con sus colecciones, sus yuxtaposiciones y anacronismos. "Darum verstanden sie Architekten und Techniker, welche die Zwecke und die realen Aufgaben suchten, auf Hygiene und Brauchbarkeit bedacht waren, Baustoffe prüften, die Holzarten für die Möbel je nach Bedarf auswählten und die Menge des Materials beschränkten, damit man schlicht bleibe und keine Verschwendung übe (24).



Sin embargo, esta simplicidad estilística no está tan acuñada en la versión literaria del movimiento, que, según D. Jost, muestra ciertos rasgos estilísticos que más la acercan al asianismo que al aticismo:

- combinaciones irreales oníricas,
- trasgresiones de las barreras de tiempo, espacio y causalidad,
- alquimia lingüística,
- diabolismo, satanismo,
- trasgresión de los valores establecidos ,
- audaz creación de una sobrerrealidad que por lo menos supera la naturaleza y la realidad.

Esto quiere decir que a pesar de su intención, el Jugendstil o modernismo literario tiene más conexiones con el historicismo de la época anterior de las que sus mentores hubieran deseado: "und doch leidet es keinen Zweifel mehr, dass die leidenschaftlich Höhnenden von damals (der Jugendstil) mit den Gehöhten (Gründerzeit) durch manche bedeutsamen unterirdischen Gänge verbunden waren, die sie selbst nicht sahen - obgleich doch hier oben, im Licht der Geschichte, die Fronten mit solcher Unbedingtheit einander gegenüberstanden" (25) .

Si bien en un principio se presenta como reacción al historicismo, es decir, como un intento revolucionario contra un arte anclado en la repetición y en el epigonismo, es más bien la prolongación y depuración de las tendencias estéticas de una y la misma sociedad. Si el historicismo se había sentido como decadente, el Jugendstil se presentaba "als radikalisierte Décadence" (26) .

Por otra parte, la época, en la que "los estilos se sucedían como modas", es lo suficientemente ambigua como para acuñar un estilo en el que se dan dos tendencias polares: el estilo floral y el estilo geométrico. Más bien se trata de un conglomerado de tendencias, en parte, contradictorias que de una fase unitaria dentro

de la curva de desarrollo estilístico.

El anteriormente citado Jost señala complementariamente como rasgos estilísticos de esta visión literaria, aparte de una serie simbólica muy caracterizada - desde el junco a la ninfa, pasando por la orquídea, el unicornio y el centauro -, la aceptación e integración de lo neurótico, la asimetría, la alegoría, la metáfora, el símbolo, lo imaginario, formas híbridas como el andrógino, lianas, serpientes, libélulas, cisnes y flamencos. Todo ello como herencia de unos movimientos ya lejanos - los nazarenos y los prerrafaelitas - que trata de unir en la preciosidad el movimiento y el pathos, la elegancia y un cierto talante social. Desde el punto de vista del contenido, "dandymässiger Ästhetizismus, Indifferentismus und endzeitliche Weltanschauung" son los rasgos básicos de esta estética finisecular.

Temáticamente es de destacar el surgimiento de un pauperismo esteticista que se convierte en frecuente motivo literario y artístico y en ambiguo modo de vida. La figura del Siddharta hessiano corresponde en parte a cierta actitud pauperista del autor. La figura del "poverello" Francisco de Asís será glosada poéticamente con asiduidad: Rubén Darío nos dará sus Motivos del lobo; Hesse en su Peter Camenzind hará de Asís la patria espiritual de su héroe; Rilke pondrá todo su tercer libro del Stundenbuch bajo el patrocinio de esta simpática personalidad de la cultura y de la piedad. No en balde proliferan en esta época las hagiografías franciscanas - Pardo Bazán, Jørgensen, etc. -, muchas veces en plumas que poco tenían que ver con la piedad o cuya actitud religiosa era bastante ambigua. Incluso Hofmannsthal, más comprometido en su admiración, profesará en la rama secular de la Orden de los franciscanos. En el campo de la literatura alemana es difícil determinar las pertenencias al estilo. La desorientación de los críticos alude a lo escurridizo del epígrafe caracterizador y al polifacetismo de la realidad designada. Mientras algunos críticos, D. Jost, por ejemplo, incluyen a Bierbaum, a Beer-Hofmann, a Blei, a Altenberg, a

Salten, a Dauthendey, von Wilpert añade a estos a AS., a Anton Wildgans, a Dehmel, a Schaukal, a Ginzkey, a Thomas Mann y Robert Musil.

El paladín alemán del simbolismo es, sin duda, Stefan George y su órgano de expresión las célebres Blätter für die Kunst, que éste publica y en las que intervienen plumas como la de Hofmannsthal, Dehmel, etc. En II,2 de esta revista se había propuesto, tal vez con más claridad que en su tiempo lo hubiera hecho Moréas, los ideales del simbolismo: "Sinnbildliches sehen ist die natürliche Folge geistiger Reife und Ziele". Una mirada que transubstancia lo observado es la facultad literaria del autor finisecular. Con todo, el peso específico recae en el ver, en la observación. El impresionista es, sobre todo, un profesional de la vista, de la observación, de la mirada analítica; a través de sus quevedos poéticos contempla intimidades, propias y ajenas, que registra a través de un lenguaje depurado. Visión y contemplación son dos actitudes fundamentales de esta literatura. El bohemio Peter Altenberg titulará una serie de bocetos literarios "Wie ich das sehe" y el "Arbeiterdichter" Alfons Petzold a su vez Memorien eines Auges. Lo que esta sensibilidad así dispuestas registra se reproduce atmosféricamente, se transforma en ambiente y se sugiere a través de la capacidad asociativa de la memoria y de la sensibilidad. A este respecto la impronta de la música wagneriana, orientada a la creación de ambientes, es decisiva. Cuando el "maestro" R. Wagner rogaba abstenerse de aplaudir al final del primer acto de su "Bühnenweihfestspiel" Parzifal, pretendía que el hechizo ambiental del drama sacro no quedaría interrumpido por el aplauso, que habría supuesto la irrupción de la realidad exterior en la realidad íntima del oyente. También El Pájaro azul de Maeterlinck, por ejemplo, convence más por su atmósfera feérica que por su acción y composición dramáticas. El simbolismo, partiendo de la impresión, la elabora subjetivamente y la hace portadora de una realidad interior. Aquella, la impresión, queda reducida a mera motivación, a inspiración de una efusión subjetiva, del "yo poético". Dados estos presupuestos, la lírica, el feuilleton, el

sketch, la "Novelle", el "Einakter" o el aforismo serán géneros propios de esta literatura. El carácter alegórico predominará en las composiciones simbólicas, mientras lo referencial es la clave del impresionismo.

Ambas tendencias literarias tienen su prosopografía y topografía propias. El ordenamiento social burgués negaba campo de acción al héroe individualista. De esta manera el arte, necesitado de personalidades fuertemente individualizadas, debía acudir a medios tipos y situaciones que, por voluntad propia o por destino, estuvieran al margen de lo normal. Se vuelve así de nuevo al "outsider", tipo que ya el Romanticismo y el Naturalismo habían probado. La prostitución, la perversión, el asesino o el psicópata son foco de la nueva lente poética. Los ambientes exquisitos y exóticos cobran nueva vigencia. Los seres numéricos y los "dei ex machina" - ángeles, demonios, hadas o magos - entran de nuevo en escena. En un orden de cosas más normalizado y fenoménico, el artista, que ahora aparece investido de una dignidad sacerdotal, el aristócrata, el viaje, la estancia vacacional son constantes temáticas o tipológicas de la literatura finisecular. Tanto el simbolismo como el impresionismo rechazarán la gran ciudad que el naturalismo había plasmado. El primero echará su ancla en lo natural, vegetal u orgánico, mientras que el segundo, sin salirse de lo urbano, interpretará la gran ciudad desde el boulevard, gran escaparate de la burguesía en el que la sensibilidad refinada del artista recibe un aluvión de estímulos poetizables, Justus Wittkop, en su estudio sobre el boulevard, resume la función cultural de éste: "Auf dem Boulevard kulminiert 'la belle Epoque' mit ihrem Charme und ihrer Liederlichkeit, ihrem Überfluss und ihren grausamen Vorurteilen, ihren absurden Kleidermoden und ihrem Kastengeist, ihrer sorglosen Freude am Genuss und ihren sozialen Gebrechen" (27).

Esta literatura, a nivel socio-cultural, va a designarse con el término de "decadentismo", término cuyo contenido, incluso en el ámbito literario, es de difícil precisión.

El término decadente se ha aplicado primeramente al estado socio-cultural de esta época a base de la comparación con el análisis que Montesquieu había hecho de la fase tardía del Imperio Romano. Esta conciencia pesimista de la cultura produce un tipo de persona resignada, escéptica y al mismo tiempo vitalista. "Wer weiss, ob sich morgen der Globus dreht" - ¿quién sabe si mañana girará la tierra. era un estribillo que invitaba a la pirueta al borde del abismo. La confesión nietzscheana "ich liebe die Untergehenden" es un conjuro a la ruptura con todas las barreras que la sociedad burguesa había impuesto y de todos los andamios que la sostenían. Era una invitación al disfrute de la autoaniquilación.

Literariamente, Nisard ha aplicado el término al epigonismo y virtuosismo que siguen a las épocas "geniales". Ha sido, sin embargo, Baudelaire quien en 1867 utiliza el término - aplicado a Poe - con un sentido positivo, como literatura entretenida en la que el lenguaje ha huido del aburrimiento tradicional de la literatura clásica. Esta confluencia de los tipos reales decadentes - esteticismo y diletantismo son sus rasgos - y de la correspondiente literatura que los describe va a cargar el término de un ambiguo sentido moral. De todas maneras, lo decadente se presenta como correctivo de la sociedad utilitarista y pragmática, filistea y burguesa. Decadente por excelencia serán el dandy y el bohemio. Tipos paradigmáticos de esta literatura y de esta actitud culturales serán Des Esseintes, el héroe de "A rebours", y el d'annunziano Sporelli, que, comprometidos con el mundo exquisito de la belleza, se convierten en ideal y profetas de la nueva época. Su situación existencial sólo está determinada estéticamente: más allá del bien y del mal, pero a esta parte de la belleza. La flor del mal baudelaireana hace referencia a este extremo.

Al rayar el nuevo siglo, pues, el panorama literario está dominado por estos "ismos" y por el eclecticismo resultante de ellos. Ya entrado, aparecerá la degeneración de los mismos, que, alrededor de la problemática clave o central de simbolismo-la relación "arte/vida-

derivada del romanticismo, va a originar la mayor eclosión literaria hasta la fecha: neopatóticos o expresionistas, futuristas, vorticistas, etc., es decir, la vanguardia.

No obstante, el mosaico tan variado de tendencias y voluntades estilísticas de la época, los cuarenta años que rodean o embuten el cambio de siglo, es decir, de 1880 a 1920, están bajo el signo del simbolismo y del impresionismo. Las épocas que les proceden y que las siguen hay que ponerlas bajo la bandera naturalista y la vanguardia respectivamente.

En este contexto hay que situar la literatura vienesa alrededor de 1900 y, más en concreto, a AS., quien tiene un valor paradigmático dentro de la imaginaria del fin de siglo y de lo austríaco. Nacido en 1862, su curriculum llega hasta poco antes de la hecatombe nazi. Figuras próximas - Hofmannsthal, Kraus, Loos - tienen el mismo valor, de tal manera que, con referencia a la literatura alemana se podría hablar de una generación del 1900. No obstante, el concepto de 1900 englobaría también autores que, como Th. Mann, Hesse, Roth o Horvath, superaron con mucho los topes cronológicos, pero cuya obra es todavía testigo del régimen y orden social anteriores.

¿Cuáles son las peculiares características nacionales de esta literatura finisecular?

### 2.2.3. La peculiaridad de la literatura austríaca y vienesa:

La situación literaria que hemos descrito a nivel europeo y alemán, queda esencialmente modificada en Austria por una serie de factores socio-culturales específicos de la Austria cacañia. El más decisivo de ellos es la ausencia en Austria de un movimiento naturalista propiamente dicho. Aparte de las confesiones de los propios

autores, así han interpretado la mayoría de los críticos e historiadores la literatura austríaca de esta época. Por eso, Nagl/Castle escribe: "Die 'jungen Österreicher' sind nie bei Zola (1840 bis 1920), dem Altersgenossen der liberalen Generation, in die Schule gegangen" (23). Y Kindermann: "Es gehört zu den Besonderheiten der Österreichischen Literatur an der letzten Jahrhundertwende, dass sie - im Gegensatz zu der von Berlin und München ausgehenden nord-süddeutschen Dichtung - keine bedeutenden Repräsentanten des Naturalismus besass" (29). Por su parte Soergel/Hohoff: "Einen erregten Parteienkampf um den Naturalismus wie in Berlin und München hat es in Wien nicht gegeben. Hier ist die ältere Zeit ruhig in die neue übergegangen ... Österreichische Naturalisten - im Schulsinn des Wortes - gab es kaum" (30). La explicación de este hecho es diversa. Más de una vez se ha aducido el temperamento nacional austríaco, inclinado a los términos medios, de espaldas a lo desgarrado, pleno de humor y gracejo popular, como factor determinante de este apartamiento del camino que Zola había abierto. El mismo Bahr, en el estudio ya citado, aludía a la "weiche, gerne etwas lässige und bequeme Weise, wie man hier ungebunden denkt und redet" como factor de peculiaridad. El tono melancólico, en absoluto desgarrado, es el predominante en obras que como, por ejemplo, Der arme Spielmann de Grillparzer o Leutnant Burda de Saar registran o profetizan la decadencia presentida. El tono despreocupado de las comedias de Castelli, por ejemplo, no distan mucho de las de Nestoy que, si bien con más mordiente, nunca abandona el terreno de la ficción y de la caricatura, para bajar al de la ciencia naturalista.

Sin embargo, a pesar de que éste haya podido ser un factor importante y coadyuvante, el análisis histórico de la época austríaca registra un dato sociológico que tiene más probabilidades de efectividad causal sobre el hecho.

Generalmente se admite como sustrato existencial y sociológico del naturalismo, como cantera primaria en la que esta visión literaria colecta sus tipos, sus medios y su "ideoforma", la "gran ciudad" de

la segunda industrialización. Balzac, precursor del movimiento - en el prólogo de la Comedia Humana proponía como tarea de la literatura la transcripción de toda la vida, "de toutes les figures et toutes les positions sociales" - y Zola habían reclutado sus tipos preferentemente en el gran París o en el norte francés industrializado. Nuestro endeble naturalismo, si es que lo hay - Galdós, la Pardo-Bazán, Clarín, Insúa o Blasco Ibáñez - sentará pie literario en esta nueva e incipiente organización social que, si en España todavía no puede denominarse industrial con pleno derecho, sí la preludia. Las frecuentes referencias al medio industrial en las obras de Ibsen - Borkmann, El enemigo público o El pato salvaje - documentan esta relación entre naturalismo e industrialización. Un segundo momento de este naturalismo aceptará el marco social tradicional y producirá un costumbrismo patético y desgarrado, al que a veces está muy próxima cierta "Heimatdichtung", y que en casos concretos va a tematizar, precisamente, el encuentro entre ambas sociedades, la rural y la industrial, como en el caso de La aldea perdida de Palacio Valdés o de "Qué verde era mi valle" ("How green was my valley") de Richard Llewellyn.

Lo industrial y la megalópolis constituyen el ambiente por excelencia del naturalismo. Pues bien, ni lo uno ni la otra se han dado en la Austria cacania en la medida europea. La evocación de la Viena cacania en la obra de Musil registra una ciudad que todavía no ha adquirido ni las dimensiones ni el ritmo de vida propio de las otras cosmópolis europeas y americanas: "el lujo crecía, pero muy por debajo del refinamiento francés. Se cultivaba el deporte, pero no tan apasionadamente como en Inglaterra. Se concedían sumas enormes al ejército, pero sólo cuanto necesitaba para figurar como la segunda más débil de las grandes potencias. También la capital era un poco más pequeña que todas las otras metrópolis del mundo, pero algo más grande de lo que suele constituir una gran ciudad" ... "Allí también había velocidad pero no excesiva" (31). Viena, la capital de un imperio de 50 millones de almas, era una ciudad de burocratas. El proletariado, también existente, se reclutaba fundamentalmente en el sector "servicios". Documentos plásticos de la época



- el enorme cuadro de Havlacek que cuelga en la Hermesvilla o los de Decker o Schwemminger del Museo Histórico de la Ciudad de Viena - testimonian un paisaje urbano de la capital con gran componente rural y en el que las grandes complejos fabriles todavía no han destruido la imagen tradicional de la ciudad.

El carácter semiidílico de la Residenzstadt con sus Vororte marcadamente geórgicos - Grinzing o Sievering -, sus alrededores bucólicos - Lobau, Prater o Wienerwald - o las Vorstädte costumbristas, tal y como queda reflejado en las obras impresionistas de una Tina Blau, un Schindler - el padre de Alma Mahler -, un Gause, un Ledeli o Feiertag, diferían bastante del de Berlín, Manchester o Lieja. Tipos como los del escultor belga Mounier son casi impensables en la Austria finisecular. De nuevo Musil confirma esta impresión obtenida de la observación de los documentos vivenciales de la época: "Cuántas veces se pensaba desde el extranjero en este país, se soñaba en los caminos blancos, anchos y cómodos de los tiempos de los viajes a pie y de las diligencias, con bifurcaciones en todas las direcciones semejando canales regulados y galones de claro cotí en los uniformes, estrechando las provincias con el abrazo del papaleo administrativo. ¡Y qué comarcas! Mares y glaciares el Carso, Bohemia con sus campos de grano, las costas adriáticas con el chirrido de los inquietos grillos, aldeas eslovacas donde el humo salía de las chimeneas como de los aleros de una nariz respingona, y el pueblito acazapado entre dos colinas como si hubiera abierto la tierra sus labios para calentar entre ellos a su criatura. Por estas carreteras, naturalmente, también rodaban automóviles, pero no demasiados. Aquí se preparaba, como en otras partes, la conquista del aire, pero sin excesivo entusiasmo" (32).

Las escenas pictóricas de Leo Burger - su famosa "Auf der Strasse in der Vorstadt" - o de Myrbach - "Im Wirtshausgarten" - son pruebas testificales que, por otra parte, tenían su correspondiente en las que von Hörmann - "Znaim im Schnee" por ejemplo - había tomado en esa Moravia implícita en el texto musiliano.

Quien atribuya a estas manifestaciones creativas o, al menos, re-creadoras una intencionalidad estética que, en ocasiones, pule la realidad, la depura y ornamenta, puede acudir al desgarrado relato autobiográfico de Alfons Petzold Das rauhe Leben, en el que no cabe sospechar escapismo poético y sí, más bien, un deseo de fidelidad testimonial:

"Abgesehen von diesen geschilderten Paradiesen gaben damals auch die Vorstädte Wiens den Kindern viel anmütigere Bilder als heute. Die schrecklichen Zinskasernen mit ihren quadrafförmigen, lichtlosen Höfen, mit ihrer empörenden Kinderfeindseligkeit waren noch in der Minderzahl. Überall blinzelten noch die gemütlichen, einstockhohen Häuschen in ihrer einfachen Bauart mit dem grünen Gehege der Gärten oder Baumreihen in die lieben, stillen Gassen hinein auf die spielende Jugend, deren Gesundheit und Leben noch durch keine Automobile und elektrischen Bahnen gefährdet wurde ..." (33).

Este cuadro idílico, referido a los años 80-90, no puede ser intención fabulatoria o poética del autor, dado el sentido realista y testimonial del relato. Ciertas escenificaciones de Anzengruber - das Vierte Gebot - por ejemplo - o las posteriores narraciones de Salten - Mizzi - coinciden perfectamente con esta ambientación social tradicional en la que la conciencia de clase del proletariado industrial brilla por su ausencia. En este sentido Albert Fuchs, destacado ideólogo del partido comunista austríaco, escribe en su Geistige Strömungen in Österreich: "Wer sich das Wiener Bürgerdasein von 1910 richtig vorstellen will, muss sich klarmachen, wieviel Stetigkeit, Sicherheit, Friedlichkeit darin enthalten waren" (34).

El naturalismo, que se nutría temática y contextualmente de la relación patrón/empresario-asalariado, no halló terreno abonado en una Austria en la que predominaban unas relaciones feudales - con todos sus componentes negativos o positivos -, y pequeño-burguesas de cuño tradicional. El sentido de fidelidad servil que muestran

los sirvientes del alférez Menis en la novela Die Standarte de Lernet-Holenia, el ayudante de Trotta, Onufrij, en Radetsky Marsch o el criado de la narración Er lässt die Hand küssen de Ebner-Eschenbach sólo podían ser motivos naturalistas, en un medio en el que la relación dominante fuera la lucha interestamental sobre una conciencia de clase desarrollada. Y ésta ha sufrido en Austria un proceso lento y débil. El austromarxismo, según documenta el mismo Fuchs, sólo ha empezado a mostrar una vitalidad operativa a partir de los años diez del siglo; la actividad "agitprop" de Adler, O. Bauer, Renner, Hanusch, etc., data de la misma época. Es evidente, pues, que, cuando el proletariado industrial austríaco se ha organizado, la hora literaria del naturalismo ya ha pasado.

Por otra parte, el desmesurado ambiente esteticista de la capital, con su cohorte de cantantes, bailarinas, actores y actrices y los numerosos establecimientos de diversión - desde el "Ronacher" al "Venedig in Wien", pasando por el Wurstelprater -, ha centrado el interés de la población en otro orden de cosas, cuya expresión literaria más adecuada difería de la seriedad y minuciosidad del naturalismo. La base social de la literatura austríaca muestra, pues, una peculiaridad que tenía que quedar reflejada en la concepción y el estilo de la misma, que sólo en parte coincide con el standard literario de la industrialización. La austríaca es la literatura de una sociedad burguesa, burocrática y comercial. Todo este cuadro factorial, pues, ha determinado la inexistencia del naturalismo y una vigencia extraordinaria del impresionismo y simbolismo que nacen en Austria no como reacción, sino como preventivo o, si se quiere, espontáneamente. El aludido escrito programático de HB. "Die Überwindung des Naturalismus" tenía más referencia a la literatura "reichsdeutsch" que a la austríaca, en la que este estilo no había tomado carta de naturaleza. Es más, los célebres Studien de Stifter son tareas precursoras, incluso prenatales, de un estilo literario - el impresionismo - del que todavía no se había fijado ni el término ni el sistema.

Sin embargo, no ha sido sólo la carencia de naturalismo el único factor de peculiaridad literaria en Austria. Las designaciones y clasificaciones epocales e ideológicas sólo en parte expresan adecuada y totalmente la realidad literaria de este país: el cuadro de ausencias que anteriormente hemos expuesto, así como el hecho de que en Austria subsista durante largo tiempo un clasicismo que en Alemania ya hacía tiempo que había desaparecido, la práctica inexistencia del romanticismo, la enorme vigencia del Biedermeier y la vivencia tardía de un siglo de oro - con todo lo que conlleva de atmósfera colectiva - confirman este aserto.

El ambiente esteticista, que suministraba a la poesía motivos cuantitativa y cualitativamente importantes; el hecho polirracial y supranacional; unas variantes confesionales - un catolicismo operante en un contexto agnóstico y tolerante que englobaba con un sentido bastante progresista, numerosas confesiones -; una fuerte tendencia al localismo costumbrista; la ausencia de traumas nacionales (35); el hecho monárquico y dinástico, tan agitado - matrimonios morganáticos, falta de descendencia, suicidio del príncipe y magnicidio de la emperatriz - y, finalmente, el problema semita (36), con su complejidad y sus tensiones entre asimilación y segregación y pérdida de identidad, son hechos que influyen decisivamente en la configuración de esta literatura cuyo factor unitario más importante es la expresión lingüística alemana y el modo de vida austríaco-vienés.

Estos factores causales de peculiaridad se han referido en parte a otras épocas de la literatura austríaca. Así, por ejemplo, Kurt Adel en su Vom Werden der Österreichischen Nation lo ha expresado de la siguiente manera: "Die entscheidenden Ursachen der erwähnten Sonderstellung waren die Bewahrung des katholischen Glaubens, bzw. die Rückkehr zu ihm, die engere Verbindung mit Italien und Spanien, nicht mit Frankreich und den Niederlanden, die besondere Beziehung zum Kaiser als dem Landesfürsten und damit zum Reichsgedanken, die Kämpfe an der stets gefährdeten Reichsgrenze im Südosten, in denen

die Sicherung der Heimat mit der Wahrung des Reiches, der Kirche des Abendlandes untrennbar verbunden war" (37).

El cuadro de motivos, tipos, géneros y estructuras de esta literatura nacional presenta una serie de variantes que la distancian de una teórica literatura general europea - representada en esta época, principalmente, por Francia, Alemania y Escandinavia - y que la alinean junto a esas otras más nacionalmente caracterizadas como son la rusa o la española. Y lo mismo cabe decir, en parte, de sus realizaciones estilísticas y de su concepción estética. La acentuación del psicologismo, en el sentido propuesto por HB. en su célebre ensayo y muy en concordancia con un ambiente en el que Freud desarrollaba y maduraba sus teorías psicoanalíticas; las formas breves y publicísticas - el feuilleton y el aforismo, por ejemplo - y el ensayo filosófico y estético - Otto Weininger y R. Kassner -; los tanteos experimentales, que no llegan, sin embargo, a la vanguardia - Musil, Gättersloh, Kafka o Trakl -; la retoma del intento wagneriano del "Gesamtkunstwerk" que pretendía integrar los diversos géneros; una especial vigencia del ideario y de la simbología nietzscheanos; la realización de una literatura popular y, en concreto, del "Volkstück" en las obras de Schlögl, Hofmannsthal, Schnitzler, Wildgans y Schönherr, y un gran sentido temporal, que permite la existencia de tonos historicistas dentro del nuevo estilo, son rasgos propios, aunque no exclusivos, derivados de esta peculiar situación socio-cultural.

El "weltfroher Optimismus" que Werner Tschulik ha señalado como rasgo temperamental de lo austríaco no es óbice para que sea una literatura penetrada de un profundo sentimiento thanático, fúnðre. La muerte constituye una constante temática, casi una obsesión, en la literatura finisecular austríaca. Las obras de Hofmannsthal - Der Tor und der Tod, Der Tod des Tizian -, Schaukal - Eros/thanatos -, Beer-Hofmann - Der Tod Georgs o el mismo Schnitzler - Um eine Stunde, Sterben, Der tote Gabriel, etc. - aluden constantemente a esta realidad, no como episodio, sino como dato. A este respecto H. Broch ha distinguido dos vertientes de este sentido

mortal en la literatura austríaca de la época: la centrada en la muerte y la centrada en el morir: ... "Wien, Hauptstadt einer sterbenden Monarchie, hatte zwar allerlei Beziehungen zum Sterben, aber nicht die geringsten zum Tod; die berühmte Wiener Sentimentalität war Wissen um Abschied, war Abschiedsstimmung, war Frucht eines perpetuierten Sterbezustandes, dessen Ende man nicht absah" (38).

Un carácter complementario de esta literatura austríaca lo constituye la pronunciada tendencia a lo documental -memorias, biografías, autobiografías, etc.-, tendencia que ha quedado cristalizada en un corpus de formas autobiográficas de gran entidad literaria y documental. Los recuerdos de Schaukal (39), HB. (40), H. Broch (41), Wassermann (42), Ginzkey (43), Wildgans (44), Beer-Hofmann (45), Hofmannsthal (46), Auernheimer (47), Stefan Zweig (48), Schnitzler (49), Alma Mahler (50), Zuckerhandl (51) y un largo etcétera que incluiría los recientes de Canetti, testimonian ese deseo de recuperar y analizar un tiempo y un mundo perdidos que ellos consideraron decisivo en la historia de Europa.

Si a esta descripción fisonómica añadimos una cierta voluntad comunitaria que, como contrapolo al sentido individualista y al solipismo radicales que les anima, les lleva a congregarse en grupos - Jung-Wien o Prager Kreis - tendremos trazado, en líneas generales, el contexto próximo de la obra schnitzleriana.

Ideológicamente dominan esta literatura tres corrientes de pensamiento: la católica - HB., HvH, Kralik, Felix Braun (52) -, la socialista, más bien débil, y la liberal y laica, entitativamente la más importante. Es de destacar que el fuerte componente semita de esta literatura no se haya reflejado en un sentido confesional. Es más, autores de procedencia judía han tenido una mayor compromiso con la ideología y confesión adoptada, bien en el campo católico, bien en el campo socialista, que con aquella de la que procedían.

Un último detalle estructural digno de mención sería la complicada distribución generacional. Dada la abundancia de personalidades literarias que pueblan el siglo de oro austríaco, existen muchos autores que, anclados educacional y estéticamente en los movimientos

del Vormärz - Clasicismo, Romanticismo, Biedermeier, etc. -, llegan a la segunda mitad del siglo e incluso al fin del mismo: Grillparzer (1791 - 1872), Stifter (1805 - 1868), Saar (1833 - 1906), Kürnberger y Ebner-Eschenbach (1830 - 1906). Por otra parte un grupo de autores nacidos cuando la primera generación moderna, la de los años 60-70, ya está escribiendo según las nuevas pautas, prolongará la vigencia de ésta, hasta muy entrado el nuevo siglo. Stefan Zweig (1881 - 1941) o A. Wildgans (1881 - 1932) continuarán la trayectoria literaria de P. Altenberg, HB. y AS., nacidos una generación antes.

Hay otros, sin embargo, que, coetáneos de este segundo grupo, abrirán y anunciarán las nuevas rutas de la vanguardia: Werfel, Trakl o Kokoschka. Finalmente, dentro del ámbito biográfico de AS. hay autores tardíos, es decir, nacidos después de 1900 - cuando AS. cuenta casi cuarenta años -, que, sin pertenecer decididamente al mundo literario del fin de siglo, entroncan temáticamente, desde una perspectiva más evolucionada, con ese mundo del ayer: Doderer, Roth o Lernet-Holenia.

Este estado de cosas aquí expuesto queda automáticamente en relación con una cuestión que aunque no afecte decisivamente al tema, tiene también derivaciones metodológicas cuya problemática no es posible eludir. Nos estamos refiriendo a la cuestión "literatura austríaca".

¿Se da efectivamente una literatura austríaca? Este cuadro de peculiaridades expuesto anteriormente, ¿justifica la designación "austríaca" referida a una literatura en lengua alemana? Un examen detenido de la cuestión puede aportar conclusiones interesantes a la hora de interpretar la obra schnitzleriana.

Una constatación preliminar se impone: los términos "austríaco" y "vienés" referidos a la literatura son de frecuentísima utilización en ensayos y manuales, si bien la determinación exacta de

su contenido es difícil e imprecisa: Österreichischer Roman, Wiener Stil, Österreichische Dichtung, Österreichische Bühne, Wiener Gruppe, Jung-Wien etc. ¿Qué se esconde tras estos epígrafes? En primer lugar, ambas calificaciones parecen aludir a una conciencia imprecisa de peculiaridad literaria representada por Austria dentro de lo europeo y de lo alemán y por lo vienés dentro de lo austríaco. Tiene sus correspondientes rúbricas en otras disciplinas - Wiener Werkstätte, Wiener Malerei, Auströmarxismus, Wiener Volkslied, etc. - en las que queda de manifiesto la peculiaridad estilística. El posible valor de estos calificativos locales resalta más al comprobar que esta matización local no tiene un uso paralelo o equivalente en otras latitudes. El término "Berliner Literatur", por ejemplo, no se usa con el valor tipificador y con una voluntad tan marcada de caracterización como el término "vienés".

Tal vez la diacronía del término y de la correspondiente conciencia de peculiaridad sea esclarecedora al respecto.

El año 1806 supone un trauma - repetido un siglo después, en el 18 - para la conciencia nacional e imperial - austríaca. La desintegración de las partes constitutivas del Imperio, impuesta por Napoleón - Confederación Germánica e Imperio Austríaco -, acentúa unas diferencias políticas y culturales que ya existían a nivel confesional y étnico. Herder, en los años finales del siglo XVIII había dejado constancia de esta conciencia de separación diferenciadora: "Ein Teil Deutschlands hatte sich vor dem andern mit un-leugbaren Vorschriften ein grosses Voraus gegeben; der andere Teil eifert ihm nach, und wir können bald an der Stelle sein, ein Eben-mass zu finden" (53). La preponderancia que en el conjunto de países germánicos, de mayor nivel cultural y político, va a ir ganando paulatinamente Prusia, constituye a Austria en cabeza de un conjunto de pueblos, étnica y culturalmente heterogéneos, del que forzosamente ésta deberá hacerse eco. También paulatinamente Austria se verá enfrentada a una situación social y política específica que



motivará una reflexión sobre el propio ser histórico. Grillparzer será su iniciador y sus continuadores personalidades tan señeras de la cultura austríaca como Hofmannsthal, Broch o Wildgans. El valor programático y nacionalista de la obra de Grillparzer (54) inicia una voluntad de identificación con el propio ser que se verá potenciada en la época de los nacionalismos tardíos. En Austria, paradójicamente, estos actúan en dos sentidos opuestos, ya que, frente a las pretensiones centrífugas de las nacionalidades, lo austríaco - o el mito habsbúrgico, el imperio - se presenta como elemento de cohesión. A principios de siglo H. Bahr introduce un término ocurrente, "Austríaca", que, paralelo a Germanística, pretende designar un cultivo de temas nacionales. Hofmannsthal, también a principio de siglo, propone con valor paradigmático el famoso esquema comparativo "Preussen-Österreich", que hay que interpretar a la luz de esta voluntad por ganar una identidad amenazada, por una parte, por la desintegración de sus componentes y, por otra, por la integración, como un componente más, en el mosaico alemán.

Tras el Umsturz del 18, la pretensión, tanto de socialistas como de pangermanistas austríacos, de anexionar el propio país a Alemania, constituye un nuevo aldabonazo a una conciencia nacional adormecida, que paulatinamente irá afirmando, quizá hasta llegar a exagerarla, la especificidad cultural, política e, incluso geográfica del fenómeno austríaco.

A este surgimiento de la conciencia nacional, que pugna por no ser engullida por el gran pez germánico, corresponde toda una serie de escritos apologéticos de lo austríaco - Hofmannsthal, Bahr, Wildgans, Schaukal, etc. -. Josef Redlich publica "Das Österreichische Staats- und Reichsproblem", que sirvió de punto de partida para muchas reflexiones, entre ellas la de Bahr. Hofmannsthal propone, una vez acabada la guerra, su idea austríaca como bandera de lucha contra la inclusión de Austria en lo alemán. Esta idea concitó las iras de todos los pangermanistas y socialistas austríacos, que la tacharon de conservadora.

Es así como la conciencia nacional empieza a fijarse en la literatura, iniciando la investigación de peculiaridades que pudieran justificar un nuevo apellido. Es así como nace la "Österreichische Bibliothek", una especie de corpus literario nacional seleccionado por Hofmannsthal, en el que queda de manifiesto la autocomprensión literaria de lo austríaco. El análisis de esta biblioteca austríaca justifica la utilización de los términos "nacional austríaco" con referencia a aquella literatura que, con mayor o menor conciencia de ello, se constituye en reacción, respuesta o testigo inmediato de unas condiciones socio-culturales específicas dentro de la monarquía Danubiana y de su capital según el talante temperamental austríaco. La composición factorial de la obra de arte señalada por Wölfflin - lo epocal, lo nacional y lo personal o estilístico - por muy difícil de aplicar que sea, habría que hacerla valer aquí. ¿Cuál sería ese talante nacional literario? También Hofmannsthal en su ensayo "Österreich im Spiegel seiner Dichtung" (55) ha tratado de dar unas líneas directrices de tipificación:

- la literatura austríaca ha nacido del espíritu de la música austríaca, que ha conferido a aquella su "lieblichste Heiterkeit, Seligkeit ohne Ekstase, Freudigkeit und fast Lustigkeit" de las misas de Haydn junto a un cierto hálito de eslavismo, un brillo italiano y un germanismo sin añoranza, sin grandeza ni titanismo.

- la literatura austríaca es un volkstümliches Gebilde, incluso en sus poetas más cultos (Kunstdichter) como Grillparzer. Este carácter volkshaft, que él opone a lo bildungshaft, consiste básicamente en una cierta Heiterkeit campesina. Esta diferencia estilística la ha tipificado sociológicamente: "Denkt man an die stärksten Repräsentanten unserer Dichtkunst, so kann man von einer Poesie der Bauernsöhne sprechen und diese der Filiation der Pastorensöhne, die dem deutschen Volke so viel höchsten geistigen Besitz gegeben haben, entgegenstellen" (56).

- Este popularismo desemboca en lo teatral: "Es war innerhalb der deutschen Kultur ein wirklich lebendes, aus dem Volke gekommenes Theater, eine wirkliche Möglichkeit, alles Soziale, Geistige, Gemütliche Form werden zu lassen" (57)

- Frente a este popularismo hay otro elemento: la unión de lo local y la individualización del elemento universal: "Der österreichische Dichter hat zum Hintergrunde seine Landschaft. Einen Deutschen kann ich mir viel eher gelöst denken vom Hintergrunde. Denke ich an Männer wie Kant, Hölderlin, Nietzsche, so ist der geistige Aufschwung ohnegleichen vor meinem Auge und ich könnte an der Höhe des Fluges die Deutschheit ... erkennen, nicht aber das Gefieder". (58). En la poesía austríaca lo localista, lo "heimatgebunden" confiere carácter decisivo de individualidad poética.

- A este localismo o particularismo local, trasunto de una renuencia a todo centralismo, se añade un particularismo tipológico: "Der Partikularismus der Landschaften, Länder, ja Städte und Vorstädte lässt sich natürlich noch viel mehr in den Individuen akzentuieren" (59).

Según estos planteamientos, pues, cabría hablar de una literatura austríaca en cuanto ejercida por nacionales austríacos y de una literatura austríaca en la que la temática, los motivos, los tipos así como el talante estético y formal tienen un cuño nítidamente nacional frente al cuño internacional o universal de la primera. Frente a la literatura de un Kafka, un Rilke, un Werfel, un Musil o un Trakl cabría oponer como netamente nacionales a un Grillparzer, a un Stifter, un Nestoy, un Anzengruber, una Ebner-Eschenbach, un Salten, un Auernheimer, un Wildgans y un largo etcétera de autores que escriben desde Austria para austríacos, aunque sin renunciar a un potencial público foráneo.

Esta situación la ha expresado Kurt Eigl en su prólogo a Kirbisch, el poema en hexámetros de Anton Wildgans: "Es gibt Dichter, durch deren Mund mit jedem Wort der Genius der Menschheit redet. Elternhaus, nähere Umwelt, Ehebund, Vaterland sind bei ihnen von geringer Bedeutung. Die Lichtfülle ihres Geistes sprengt die Enge des leiblich angeborenen Zuhaus, lässt sich, wie die Sonne, nicht in irdische Grenzen bannen. Sie tragen gleichsam den Atem der grossen Welt ins Dorf, das Bewusstsein übersinnlicher Welten ins Herz und

sind in der "Fremde" in Italien etwa, mehr beheimatet als daheim in Weimar.

Es gibt aber andere, die gehen den umgekehrten Weg. Durch ihren Mund redet mit jedem Wort der Genius der Heimat, den sie aus aller Enge und Begrenzung hinausführen in die weite Welt. Österreich etwa, Wien, die Josefstadt, Mödling, der heimatliche Wald und Berg bilden für einen solchen Dichter den tragenden, mütterlich nährenden Grund der Seele; sie werden für ihn im Fortschreiten der Jahre und Werke immer mehr "zum Inbegriff der Erde" ... Dann redet Menschheitsgeist durch den Genius der Heimat" ( 60 ). Esta situación quedaría plásticamente documentada si comparásemos una obra como "Wien wörtlich" de Weinheber, por ejemplo, con una obra de alcance tan universal como las "Duineser Elegien" de Rilke. La primera queda delimitada por una serie de coordenadas particulares -en este caso locales : dialecto, referencias topográficas, alusiones costumbristas, etc. - cuya intelección y apreciación estética, es decir, literaria exige una anterior labor de descodificación.

Pero también en los autores de inspiración universal hay muchos elementos de su forma de pensar y concebir que responden a un carácter nacional. Las visiones opulentas y preciosistas del joven "Loris" o las composiciones alegóricas del maduro Hofmannsthal, quien tan a gusto se encontraba en su palacete teresiano de Rodaun, le emparentan y enraízan espiritualmente en ese "modus concipiendi", con esa veta esencial, medular de lo austríaco que va desde Fischer von Erlach, a través de Hildebrandt, Nestroy y Mahler hasta muchos espíritus de la actualidad austríaca como Wotruba o Hundertwasser, pintor que se autodefine como romántico, manierista y antirracionalista.

Thomas Mann, desde su condición teutónica y su conciencia de escritor, contestaba afirmativamente la cuestión. En respuesta a una encuesta, daba como evidencia la existencia de una literatura austríaca específica, caracterizada por el pulimiento, el gusto, la

forma, una "süddeutsche Volkshaftigkeit" y una "mondän gefärbte Bildung" que era resultado de una mezcla cultural y de razas.(61).

En el mismo sentido Joseph Roth se expresaba desde París para el Frankfurter Zeitung: recensando la obra de Tietze Wien - de la que entre otras cosas afirmaba: "und es ist ein eminent österreichisches Buch: delikat, gründlich und charmant" - echaba de menos una historia de la literatura austríaca que la tratara más exactamente de lo que lo hacían la mayoría de las escritas por los alemanes: "Es sind ja geradezu auffallende Besonderheiten, welche die Österreichische Literatur kennzeichnen, sie von der grossen deutschen Nationalliteratur unterscheiden und mit ihr verbinden. Diese Besonderheiten, aus dem Dialekt, dem Geographischen und dem Rassischen erklärbar und verstärkt durch die spätere historische Entwicklung, die dem deutsch-österreichischen nationalen Kulturgut das fremde Kulturgut primitiver slawischer Völker nicht nur zugeführt, sondern auch assimiliert hat, sind in allen literarischen Erscheinungen bis auf diesen Tag leicht festzuhalten" (62).

La peculiaridad de la literatura austríaca es un hecho constatado y constatable, si bien sólo en líneas generales se puede precisar. Lo austríaco no sólo tiene conciencia de su peculiaridad nacional, tipológica, psicológica y política, sino también de su peculiaridad literaria dentro de lo alemán. La constante exposición de la cultura austríaca al peligro de pasar a ser una provincia cultural de Alemania, sobre todo después del Siglo de Oro alemán y de la unificación alemana, ha llevado a la nación a marcar unas diferencias humanas cuyo reflejo literario es inevitable. Así pues, es perfectamente legítima esta nacionalización de la literatura. Es más, desde un punto de vista científico es perentorio hablar de una "literatura austríaca" o "vieneses" como de unas literaturas no sólo compuestas o realizadas por súbditos nacionales, sino también desde una situación existencial y una radicación sociológica propias y diferenciadas. Su punto de contacto con la alemana derivaba mayormente del vehículo lingüístico común y de la servidumbre

que este hecho impone.

Refiriendo, finalmente, la cuestión al tema de nuestro trabajo, debemos señalar que la obra de AS. tiene, desde el punto de vista literario, una complejidad contextual que deriva del hecho de estar insertada literariamente en una supraestructura de tres niveles: lo europeo, lo alemán y lo austríaco.

Notas al capítulo 2

- 1) Sobre el origen y vigencia del término, ver la bibliografía de la nota 2 del capítulo anterior.
- 2) Ver, por ejemplo, el poema de Wilhelm Weigand "Fin de siècle", publicado en el 'Moderner Musenalmanach' que editaba Bierbaum, Munich, 1893, pag. 282. Otro poema de H. Fischer en la revista 'Die Gesellschaft', 1898, pag. 330 lleva el mismo título y expresa la misma conciencia.
- 3) Killy, Walter: Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse. Munich, 1966.
- 4) Hermand, Jost: Kurzgefasster Rückblick auf den Jugendstil, en Jugendstil. Darmstadt, 1971, pag. 344.
- 5) "Da jedoch diese Epoche zu den kompliziertesten innerhalb der geistigen Entwicklung der letzten hundert Jahre gehört ...". Hermand, obra citada, pag. 343.
- 6) Ver trabajos citados en nota 1.
- 7) Son términos con los que autores austriacos han bautizado la fase final de la época francisco-josefina. El primero proviene de la pluma de Broch y el segundo de la de Csokor.
- 8) Algunos historiadores como, por ejemplo, Eduard Winter (Revolution. Neoabsolutismus und Liberalismus in der Donau-Monarchie, Europa Verlag, Viena, 1969) utilizan el término neoabsolutismo para designar el período que se instaura con la Constitución de 1849.
- 9) Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Fischer Verlag, Frankfurt, 1973, pag. 16.
- 10) Ib. pag. 25.
- 11) Fuld, Alphons: Nervensanatorien fürs Volk, en 'Die Gesellschaft', 18, 1902, pag. 351.
- 12) Doderer, Heimito: Las escaleras del Strudelhof. Barcelona, 1981, pag. 36.
- 13) Mann, Otto: Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne. Heidelberg, 1962.
- 14) Kreuzer, Hellmut: Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung. Stuttgart, 1968.
- 15) Langewiese, Dieter: Zur Freizeit des Arbeiters. Klott-Cotta. Stuttgart, 1976.
- 16) Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. Kohlhammer, Stuttgart, 1968, pag. 80.
- 17) Ib. pag. 80.
- 18) Ib. pag. 81.
- 19) Ib. pag. 88.
- 20) Ib. pag. 49.

- 21) Kassner, Rudolf: Die Moral der Musik, en Werke III. Pfullingen, 1976, pag. 427.
- 22) Jost, Dominik: Literarischer Jugendstil. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1969 y Hermand, Jost: Jugendstil. Darmstadt, 1971.
- 23) Sternberger, Dolf: Jugendstil. Begriff und Physiognomie, en Hermand, obra citada, pag. 35.
- 24) Ib. pag. 37.
- 25) Ib. pag. 27.
- 26) Emrich, Wilhelm: Genealogie des Jugendstils, en Hermand, obra citada, pag. 348.
- 27) Wittkop, Justus: Der Boulevard. Zürich-Stuttgart, 1965.
- 28) Nagl/Zeidler/Castle: Deutsch-österreichische Literatur. III, Viena, Leipzig, 1936-37, pag. 1652.
- 29) Kindermann, Heinz: Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich. Viena, 1954, pag. 5.
- 30) Soergel, Albert, y Hohoff, Curt: Dichtung und Dichter der Zeit. Düsseldorf, 1961, pag. 418.
- 31) Musil, Robert: El hombre sin atributos. I, Seix Barral, Barcelona, 1973, pag. 40.
- 32) Ib. pag. 40.
- 33) Petzold, Alfons: Aus dem rauhen Leben. Roman eines Menschen. Graz, 1932, pag. 54.
- 34) Fuchs, Albert: Geistige Strömungen in Österreich. Löcker, Viena, 1978, pag. VII.
- 35) Entre Solferino y 1914 y a nivel nacional no tiene lugar ningún suceso histórico traumatizante. Austria no tendrá ni un caso Dreyfus, ni una Semana Trágica, ni un Kulturkampf, ni una revolución proletaria o decabrista ni una masacre del 1 de mayo. El suicidio del Príncipe de la Corona y el asesinato de la Emperatriz fueron desgracias personales que tiene una gran resonancia publicística, pero no imprimen carácter a la vida pública del país.
- 36) En su lugar hacemos hincapié sobre la naturaleza no tan agresiva del antisemitismo cacano. El propio Schnitzler nos confirma desde su JIW esta apreciación: "Damals, es war in der Spätblütezeit des Liberalismus, existierte der Antisemitismus zwar, wie seit jeher, als Gefühlsregung in zahlreichen, dazu disponierten Seelen und als höchst entwicklungsfähige Idee; aber weder als politischer noch als sozialer Faktor spielte er eine bedeutende Rolle. Nicht einmal das Wort war geprägt, und man begnügte sich damit, Leute, die den Juden besonders übel gesinnt waren, fast abschätzig als "Judenfresser" zu bezeichnen. (JIW, pag. 77). La época a la que hace referencia son los años 70-80. Ver bibliografía al respecto al final del trabajo.



- 37) Adel, Kurt: Geist und Wirklichkeit. Vom Werden der österreichischen Dichtung. Österreichischer Verlagsanstalt, Viena, 1967, pag. 5.
- 38) Broch, H.: Hofmannsthal und seine Zeit, en Schriften zur Literatur I. Suhrkamp, Frankfurt, 1975, pag. 194.
- 39) Schaukal, R.: Selbstdarstellungen. Jahrhundertwende. Munich-Viena, s.a.
- 40) Bahr, Hermann: Selbstbildnis. Berlin 1923 y Liebe des Lebenden, Tagebücher, Hildesheim, s.a.
- 41) Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Ver nota 38.
- 42) Wassermann, Jakob: Mein Weg als Deutscher und Jude. Fischer, Berlin, 1921.
- 43) Ginzkey, Franz K.: Heimatsucher. Ein Leben und eine Sehnsucht. Graz, 1948.
- 44) Wildgans, Anton: Musik der Kindheit. Ein Heimatbuch aus Wien. Staackmann, Leipzig, 1928.
- 45) Beer-Hofmann, R.: Herbstmorgen in Österreich. New York, 1944.
- 46) Hofmannsthal, Hugo: Tagebuch-Aufzeichnungen. Leipzig, 1929.
- 47) Auernheimer, Raoul: Das Wirtshaus zur verlorenen Zeit. Erlebnisse und Bekenntnisse, Viena, 1948.
- 48) Zweig, Stefan: ver nota 9; además: Das Wien von Gestern, en Zeit und Welten, Estocolmo, 1943.
- 49) AS. JIW.
- 50) Mahler, Alma: Mein Leben. S. Fischer, Frankfurt, 1963.
- 51) Zuckerhandl, Berta: Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942. Frankfurt, 1970.
- 52) Felix Braun, judío de origen, se convierte a la religión católica, cuya cosmovisión trata de representar en su poesía.
- 53) Herder, Gottfried: Briefe zur Beförderung der Humanität, en GW XVII, pag.
- 54) Tal carácter poseen sus obras de reflexión histórica, como Bruderzwist in Habsburg, amén de la narración Der arme Spielmann, tal y como parecen documentar las últimas interpretaciones.
- 55) HvH: Österreich im Spiegel seiner Dichtung, en GW. Prosa III. S. Fischer, Frankfurt, 1952.
- 56) Ib. pag. 334.
- 57) Ib. pag. 336.
- 58) Ib. pag. 337.
- 59) Ib. pag. 339.
- 60) Eigl, Kurt: Vorwort, en Anton Wildgans: Kirbisch SW in 7 Bänden. Bellaria-Verlag, Viena, 1957.

- 61) Mann, Thomas: Gibt es eine österreichische Literatur? en Reden und Aufsätze II, S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1965, pag. 812.
- 62) Roth, J.: Werke. 4, Kiepenheuer/Witsch, pag. 410.

### 3. COORDENADAS BIO-BIBLIOGRAFICAS:

3.1. Esbozo biográfico.

3.2. El Corpus schnitzleriano.

#### 3.1. Esbozo biográfico:

La biografía como instrumento hermenéutico ha dejado de tener la importancia que generaciones pasadas de críticos le habían conferido. No obstante, y a pesar de las corrientes "desautorizantes" de la anticrítica (1), la biografía como factor hermenéutico parece recobrar últimamente terreno y ocupar poco a poco un lugar que, sin lugar a dudas, le corresponde en el arte y ciencia de la interpretación. Piénsese en la importancia de testimonios biográficos como "Dichtung und Wahrheit" en la interpretación de los clásicos.

En el caso de la exégesis schnitzleriana la biografía es un elemento imprescindible, dado el carácter testimonial y documental de su obra. AS. al presentar, describir y analizar tipos y figuras de su medio está describiendo en primer término su propia personalidad. El carácter autobiográfico de Anatol, del héroe de Der Weg ins Freie o de Paracelso, es innegable y no cabe ponerlo en duda. AS. ha visto y analizado su época y la sociedad en la que le tocó vivir a través de sí mismo. Sus obras son un esfuerzo de autognosis y sólo a través de su persona su obra se convierte en un documento epocal y social. Vivencia (=biografía) y testimonio (=obra) son los dos términos del binomio hermenéutico.

La transparencia biográfica, de sus obras, es decir, el reflejo literario de sucesos, hechos y datos concretos de su biografía, hacen de ésta un medio o instrumento hermenéutico fundamental. A la

inversa también: su obra es un útil de primera mano a la hora de llenar huecos biográficos, como pueden ser hábitos, tendencias, episodios, creencias no reflejadas conscientemente. Consciente de haber vivido una época y ser testigo y producto excepcional, por su capacidad de reflexión y análisis, de una fase decisiva en el desarrollo histórico de la humanidad moderna nos ha dejado relatos y documentos biográficos como Jugend in Wien y el Tagebuch de reciente publicación (2).

Si ya de por sí la literatura alemana posee un abundante muestrario de testimonios autobiográficos - el fenómeno habría que explicarlo tal vez a la luz de la "Völkerpsychologie" o de la intra-historia nacional -, esta tendencia se acentúa en el fin de siglo vienes. Sólo a título de documentación cabe citar a autores como Ginzkey, Csokor, Musil, Wildgans, Auernheimer, Zweig, Hofmannsthal, Salten, y muchos otros que han legado en forma más o menos autobiográfica su vivencia personal de la época. No resulta exagerado afirmar que todos los autores de fin de siglo se han sentido obligados e impelidos a reflejar su vivencia de esta época crucial de la cultura europea.

AS. va más lejos: parece como si en sus obras desarrollara las posibilidades existenciales de las propias vivencias, a las que la realidad no permitía la repetición. Casi todos sus caracteres dramáticos portan rasgos personales o son trasunto de etapas biográficas del autor. Todos los estadios de su desarrollo personal han tenido una fijación literaria en las situaciones, los tipos o argumentos literarios de sus obras. Muchos sucesos de la historia por él vivida han sido integrados "literaria", "fictivamente", es decir, sin guardar el orden o la relación causal de la realidad, en su creación.

Esta mutua referencia explicativa que existe entre el autor y los personajes y situaciones de su ficción condiciona hermenéuticamente el acceso a la obra, que debe iniciarse a través del autor

y que impone el esbozo de una semblanza biográfica que cubra los hitos más importantes de su trayectoria vital, encuadre la datación cronológica de sus obras y suministre las oportunas referencias exegéticas.

AS. nace en 1862 en Viena, en la entonces Jägerzeile - hoy Praterstrasse -, una de las calles de la nueva burguesía vienesa. Su familia, de condición burguesa acomodada, era de ascendencia y confesión judías y, por parte paterna, hasta la generación anterior había tenido su asiento en la región húngara de Nagykanizsa en las cercanías del Neusiedler See. Su acceso a la burguesía era de reciente datación. El abuelo paterno de AS., en una voluntad testimonial de sus aspiraciones y de su cambio de rango profesional, había modificado el apellido. Zimmermann por el de Schnitzler y su hijo, Johann, el padre de nuestro autor, había logrado salir del estamento artesanal, tradicional de la familia, casándose con la hija de una rica familia, también judía. La ascendencia inmediata del autor es un testimonio más de la movilidad social existente y de la reestructuración repentina que el desarrollo de la burguesía impuso a una estratificación estamental que databa de antiguo. Los problemas de convivencia y la revolución ideológica que ambas supusieron serían posteriormente comentados por AS. en su obra.

Su infancia se desarrolla dentro de los parámetros de bienestar y voluntad de medro que el estado social y profesional del padre permitía a la familia: Médico laringólogo, especialidad en la que era una de las primeras autoridades en la capital austríaca, se hizo acreedor al reconocimiento internacional de sus méritos. Autoridades mundiales como Mackenzie, el laringólogo que habría de tratar al futuro emperador alemán, Federico II, enfermo de cáncer de garganta, le mostrarían su consideración profesional. En la Viena de la época, que daba médicos como Billroth, Jauregg o Freud, la clase médica experimentó un repentino aumento de prestigio social y económico, basado en el éxito profesional, que le permitía figurar en los niveles más pudientes y directivos de la sociedad. En

el caso de J. Schnitzler a esta situación general venía a sumarse otro factor: en una ciudad de actores, actrices y grandes divos del bel'canto - Charlotte Wolter, Catharina Schratt, Duse, Girardi, Reimers o Kainz - el laringólogo desempeñaba una función social que todos reconocían. En su autobiografía AS. alude a los problemas que el apellido le causaba a la hora de entablar amistades. Estas nunca le faltaron entre sus condiscípulos y colegas que, llevados por un afán de medro social, pretendían entablar relaciones con el hijo de una personalidad pública. El propio AS. continuará más tarde, aunque por poco tiempo, esta praxis médica de su padre. Precisamente a través de esta praxis profesional entrará en relación con M. Reinhard (1894), profesora de canto, de la que le nacerá un hijo, y con Olga Gussmann (1899), su futura mujer.

La familia Schnitzler-Markbreiter, a pesar de haberse visto afectada por el crack de 1873, ha seguido disfrutando del nivel de la vida que la burguesía fijaba entonces como standard: veraneos en Mödling, Reichenau o Alt Aussee; viajes más exóticos a Suiza o Londres; una educación que incluía todos los símbolos estamentales, tales como lecciones privadas de música y piano, visita de la escuela de baile y equitación, etc. Según propia confesión, su primer contacto con el teatro, raíz de su vocación literaria, data de la época del segundo domicilio familiar, en el edificio del Carltheater, establecimiento que Nestroy había hecho célebre. Esta vocación se desarrolló en el "Akademisches Gymnasium", prestigiosa institución docente (3), en la que también estudiarían otros coetáneos suyos que posteriormente alcanzarían celebridad.

Sus inclinaciones literarias encuentran, si no eco, sí al menos un ambiente favorable en la familia, ya que por parte materna existía una gran tradición cultural entre sus miembros: "Immerhin konnte die Atmosphäre eines Hauses ... nicht ohne Einfluss bleiben; und betrachte ich das Heft, in das ich mit unbeholfener Kinderschrift meine ersten Gedichte eingetragen und um Nachsicht werbend "Erstlinge" bezeichnet hatte, so erkenne ich nicht an den Titeln, dass

nicht immer ein angeborener dichterischer Trieb mirwirksam war, sondern dass ich oft genug ohne inneren Drang irgendeinen sich bietenden Anlass ergriff, um mich vor den Eltern und anderweitigem Publikum oder auch von mir selbst aufs neue als Dichter auszuweisen" (4). El contacto frecuente que su padre mantenía con los círculos artísticos de la capital - daba conferencias y lecciones en el Conservatorio de la ciudad - y el tratamiento que muchos de los actores y cantantes de primera línea han seguido en la praxis de su padre han podido contribuir a reforzar esta disposición.

Con 17 años ingresa en la Universidad de Viena, matriculándose en la Facultad de Medicina. La motivación de tal elección profesional fue meramente práctica. A pesar de que sus aptitudes intelectuales han derivado por derroteros humanísticos - "meine Wissbegierde ging eher aufs Ideelle, Historische und Psychologische als auf Erscheinung, Gegenwart und Form" (5) -, la desorientación profesional propia de una edad juvenil - "schon als kleiner Bub hatte ich den Traum genährt, Doktor zu werden wie der Papa. Da hatte man nämlich nur nicht die Möglichkeit, den ganzen Tag im Wagen herumzufahren ... " (6) - y el afán de prestigio social y económico - "Gewiss spielten auch rein praktische Erwägungen mit, wenn ich mich ohne Schwanken für die medizinische Laufbahn entschied" (7) - le han llevado a una decisión antivocacional. Más tarde, esta opción profesional pesará gravemente sobre su personalidad y tan pronto como su renombre literario se lo permita, abandonará una praxis médica por la que no ha sentido mucha inclinación.

No escasean en su autobiografía referencias anecdóticas a un talante, a una constitución espiritual típica de los círculos sociales a los que pertenecía y que después constituirían objeto de su meditación. El "Also, spielen wir Theater" con que Loris introduce a Anatol y que se revela como su convicción más profunda acerca de la vida, parece arrancar de unas experiencias tempranas en las que ésta encontraba confirmación. Con sinceridad confiesa cómo durante sus años de estudiante, a pesar de la repugnancia que sentía por los "couleurs" (=Verbindungen), se ha hecho miembro de una

asociación estudiantil con el único objeto de obtener ventajas materiales, tan mínimas como reducciones en el precio de las localidades teatrales.

Por estos tiempos en que el problema de las relaciones inter-alemanas o, mejor dicho, austro-alemanas tensaba la política exterior del Imperio, ya empezaba a dar señales de vida el problema del antisemitismo, que tanto espacio ocupará posteriormente en la obra del autor y, por supuesto, en la vida política del país y de Europa. Sin embargo, no ha sido tanto el aspecto político de éste, cuanto la vivencia psicológica de ese odio por parte de los afectados lo que ha marcado su personalidad: "Doch war es nicht eigentlich das politische, auch nicht so sehr die soziale, sondern vorwiegend die psychologische Seite der Judenfrage, für die das Interesse in mir meiner ganzen Anlage nach zuerst erwachte" (8).

Ya en esta época empezaba perfilarse en su espíritu los rasgos básicos de su concepción del mundo y de la vida, que, por lo demás, coinciden con los de cualquier miembro de aquella sociedad que disfrutara semejantes presupuestos sociales y condicionamientos económicos. Racionalismo, escepticismo y psicologismo son los rasgos básicos de su perfil espiritual. Todo ello derivado de una ocupación intensa, si bien diletante, con las "Grundfragen" de la filosofía: "Dilettant war und bin ich mein Leben lang geblieben ... Es fehlte mir an Geduld, an Aufmerksamkeit, möglicherweise auch an dem nötigen Scharfsinn" (9).

En este contexto hay que situar también la ausencia del sentimiento religioso. El ambiente de total indiferencia religiosa que se respiraba en la familia ha repercutido en el hijo, que, sin embargo, de joven ha tenido una confrontación más íntima con el fenómeno religioso, en concreto con la versión católica del mismo, ante la cual manifiesta un rechazo cordial teñido de respeto (10). Su concepción de lo religioso es metafísica. A pesar de que más de una vez llega a afirmar la existencia de Dios, no ha llegado a desarrollar una relación íntima con una trascendencia personal.



Aquí estribará precisamente el drama del autor Schnitzler que, percibiendo y analizando la decadencia moral y espiritual de una época con una clarividencia extraordinaria, es incapaz de señalar un remedio o un punto de apoyo. De ahí su escepticismo.

Este escepticismo, indiferencia o, más bien, reconocimiento de los propios límites se mostraba en primer término frente a la dogmática judía: "Das konfessionelle Moment berührte mich so gut wie gar nicht. Alles Dogmatische, von welcher Kanzel es auch gepredigt und in welchen Schulen es gelehrt wurde, war mir durchaus widerwärtig, ja erschien mir im wahren Wortsinn indiskutabel." (11).

Igualmente su tendencia a la soledad, de la que posteriormente querrá ser un "virtuoso", parece grabar indeleblemente su huella sobre el alma plástica del joven estudiante de medicina, que es incapaz, dada su disposición, tanto interior como exterior, de un auténtico y vivo contacto con sus camaradas. Así deriva en una bohemia cafeteril - con cierto "zigeunerhafter Hauch" - que siente como huida y, al mismo tiempo, correctivo de una vida profesional con la que no se identifica y en la que, muy en el sentido de Murger (12), hace consistir la vida artística: "Der neutrale Boden war meist irgendein Kaffeehaus, damals das "Central", wo ich gar viele Stunden mit Zeitungslektüre, Billard, Dómino, seltener mit Schachspiel ... hinzubringen pflegte" (13). Muy temprano tiene lugar su primera aparición en público. Todavía tiene 18 años, cuando una revista muniquesa, "Der Freie Landsbote", le publica "Das Liebeslied der Ballerine", no tanto a causa de los valores intrínsecos de la obra, primeriza, cuanto por la presencia en la redacción del periódico de un amigo de juventud, Deimel.

En 1882 tiene lugar su ingreso voluntario en el ejército "imperial y real" como sanitario del Garnisonspital. De allí saldrá el año siguiente - el servicio militar obligatorio duraba tres años - como oficial de la reserva, graduación que se le retirará casi veinte años después como consecuencia del proceso, y correspondiente juicio, que se le instruye por la publicación de Lautnant Gustl.

La autoridad militar considera esta narración ofensiva para el crédito y la imagen pública de una institución que constituía uno de los pilares de la existencia política del Imperio. Efectivamente, la narración, muy documentada en cuanto al ambiente y al contexto profesional del ejército, no ofrecía una imagen muy benévola de una oficialidad que vegetaba en la ignorancia, el chusquerismo y el perjuicio de casta. De esta época datan gran parte de las vivencias sociales y institucionales que después constituirían la diáspora de su crítica: el duelo, el militarismo, el orgullo de casta, la inmoralidad profesional. Uno de los personajes de Märchen, Dr. Witte, encarna a un compañero de milicia - Theodor Friedmann -, y su actitud dramática - su negación al duelo - recoge una actuación real acaecida en una tertulia colegial. En semejante ambiente de decadencia moral y social, su talante espiritual ha ido derivando a una mezcla de "Lebemann", Don Juan y dandy petimetre que, estilizada o reproducida fielmente, sirve de base a muchos de sus personajes. A este respecto su autobiografía testimonia una autoironía, muy en el sentido que el romanticismo daba al término, en la que su espíritu parece observar desde fuera o desde arriba una situación que vive o ha vivido desde dentro y en la que se halla o se ha hallado sumergido. J. Roth, al enjuiciar la obra más controvertida de AS., Reigen, hace precisamente de esta ironía su nota más característica: "Was aber macht gerade die schnitzlerische Eigenart aus: überlegenes Lächeln bei irdischen Schmerzen; die Dinge zwar nicht vom Standpunkt der Ewigkeit zu betrachten, aber vom Standpunkt der Abseitigkeit; die Weltweisheit eines gesunden Menschenverstandes. Wedekind ringt mit den erotischen Problemen, Schnitzler tut sie ab" (14). Esta ironía, es decir, la conciencia, reflexión y análisis distanciado de las condiciones concretas de su persona, le permite ejercer una crítica moral y racional de una vida, la suya, que en ciertas etapas no ha sido ni moral ni racional. La literatura ha sido para él un elemento soteriológico, redentor de una realidad inmoral en la que él ha participado íntegramente.

El dispositivo que puso en marcha esa reflexión, vamos a llamarla, irónica, ha sido precisamente su situación marginal en una sociedad que hacía del semita el chivo expiatorio de su propia degradación moral. Ha sido el elemento que le ha proporcionado la suficiente e imprescindible distancia para ver en perspectiva, es decir, irónicamente, en el sentido solgeriano de la palabra, su contexto socio-cultural. Así, por ejemplo, el famoso "Decreto Waidhof", una decisión racista de la asociación estudiantil austroalemana del mismo nombre (15) que declaraba a los judíos incapaces de satisfacción en el campo del honor, le ha debido separar de un prejuicio - el duelo - en el que, según propia confesión, en cierto momento ha participado plenamente: "Wir waren zwar alle weder Raufbolde noch besonders tüchtige Fechter, und keiner von uns lechzte daher nach einem Waffenhandel, aber ebensowenig hätte es einer versucht, sich einer studentischen Mensur oder selbst einem Duell zu entziehen" (16).

El donjuanismo en todas sus manifestaciones - amor a primera vista, sentido hedonista de la existencia, narcisismo, lucha por el objeto del deseo, mentira o verdad a medias como arma de conquista - la fantochada y el pavoneo han sido costumbres, vicios o modos de existencia en los que AS. ha participado de lleno. Hasta qué punto su fisionomía espiritual inicial es producto de un estado cultural - ideología, creencias, prejuicios - al margen de consideraciones éticas o transcendentales - religiosas, sociales o auténticamente humanitarias - queda ilustrado en un episodio significativo de su autobiografía: en un momento de mayor intimidad en su relación filial, AS. se ha atrevido a pedir consejo a su padre sobre temas sexuales; éste, con un pragmatismo amoral propio de la sociedad y época "desdivinizadas" - entgöttert - a las que pertenecía, daba al hijo el siguiente consejo que expresa sus patrones económicos y consuetudinarios que transcribimos en el estilo indirecto de la narración: "Verführung, Ehebruch seien unerlaubt; Verhältnisse mit Koketten und Schauspielerinnen bedenklich und kostspielig, dann gab es noch eine gewisse Sorte von sozusagen

anständigen Mädchen, die zwar schon vom Pfade der Tugend abgewichen waren, bei denen man geradeso wie bei einer Verführten nach dem Ausdruck meines Vaters hängenbleiben könne; so blieben also wirklich nur Dirnen übrig, was immer, selbst wenn man sich gesundheitlich zu schützen wisse, eine recht widerwärtige Angelegenheit zu bedeuten habe" (17).

Su formación profesional ha tenido que sufrir bajo un sistema de vida al margen de todo compromiso ético y social. Su asistencia académica y su interés por la medicina han dejado bastante que desear, incluso a los ojos del padre. Con todo, en 1885 realiza su trabajo de promoción y recibe el correspondiente título "doctor medicinae"-

El inventario que rendía al entrar oficialmente, a través de la profesión, en la sociedad revela, además de un sentido elitista - esteticista, que bien podía achacarse a su condición de poeta, una confusión, una alienación que bien ha podido ser el inicio de un enfoque existencial más ético: "Ich vergesse ganz, was und wer ich bin ... ich habe das entschiedene Gefühl, dass ich, abgesehen von dem wahrscheinlich materiellen Vorteil, ethisch einen Blödsinn begangen habe, indem ich Medizin studierte" (18).

La medicina le ha enfrentado con un mundo ante el que su sentimiento y disposición esteticista se resistía. La hipocondría en la que le sumía el estudio han actuado de revulsivo: "Ich fühle mich häufig ganz niedergebügelt, mein Nervensystem ist dieser Fälle depressierend und dabei ästhetisch niedriger Affekte nicht gewachsen" (19).

¿No es éste el "mal de siècle" de los románticos? ¿No es el "Weltschmerz" del joven Werther? Al menos nos encontramos ante el mismo cuadro clínico del personaje goetheano. La neurosis, la ansiedad y la desorientación que posteriormente ha desatado en sus personajes aparecen en este retrato de su intimidad. "Ich weiss es noch nicht, wo ich wohl in der Blüte geistiger Jünglingskraft stehen sollte,

noch nicht, ob in mir ein wahres Talent für die Kunst steckt, dass ich aber mit allen Fasern meines Lebens, meines höheren Gebiets dahin gravitiere...das fühle ich deutlich (20)

También muchas de las "autoconfesiones" del Diario manifiestan un sentido de segregación y narcisismo evidente: "Meine Eitelkeit sträubt sich manchmal recht intensiv dagegen, wenn ich sehe, wie so eine Menge von Leuten, die der Zufall, mein Leben - und Studienwandel in meiner Nähe, ja an meiner Seite gebracht hatte, sich ganz verwandt mit mir fühlt und gar nicht daran denkt, dass ich vielleicht doch einer anderen Klasse angehören könnte" (21). Este sentido elitista o, al menos, eremítico de la propia personalidad está muy lejos del sentido fraternal, no sólo de la caridad evangélica - AS., a pesar de su origen judío, leyó durante este época de su formación con asiduidad los Evangelios - sino del ideario humanista de la Ilustración y muy próximo al culto de soi-même y del goût précoce que Baudelaire señalaba como elemento integrantes del dandyismo.

A la sombra de su padre y con este bagaje de sentimientos y disposiciones pasa a ejercer una actividad médica como practicante o internista en el célebre "Allgemeines Krankenhaus" de la Währingerstrasse, quedando adscrito sucesivamente a las cátedras de neurología, psiquiatría y venerología.

Los años siguientes le traen algunos viajes de estudio - París, Londres y Berlín -, las primeras publicaciones científicas, entre las que destaca una sobre el tratamiento de la afonía funcional a través de la hipnosis, y la sospecha de una enfermedad que bien ha podido motivar su relato Sterben y que, desde luego, ocasionó el encuentro con una de sus musas, la hotelera Olga Waissnix, a quien conoce en Merano y con quien mantendrá una intensa correspondencia que hoy día constituye un interesante documento biográfico (22). Olga, a pesar de su matrimonio, mantendrá con él unas relaciones bastante libres que sólo interrumpirá definitivamente la muerte prematura de aquella.

En 1888 alcanza la categoría de asistente en la Policlínica General - Wiener Allgemeine Poliklinik -, institución semipública de la que su padre era cofundador. Gracias a una treta jurídica de éste para obviar su compromiso con el anterior editor, podrá figurar como redactor de la "Internationale Klinische Rundschau" que publicaba su padre.

En cierta ocasión el padre programa un atlas de patología laringológica y encarga a su hijo la exposición de la etiología sifilítica de la misma. El trabajo a última hora hubo de ser encomendado a su cuñado, Hajek, quien, sin embargo, tuvo que compartir los honores de autoría y portada con él. Aún hoy sigue figurando en los anales de la medicina vienesa con unas galas que non son suyas. Episodios entre muchos otros que abren una ventana sobre el mundo de granujería en el que se desenvolvía y al que sólo le faltaba un punto de reflexión para convertirse en un mundo de canallas o de cretinos morales. Otro posterior, una aventura de infidelidad conyugal, que se constituiría en el motivo argumental de su obra Das weite Land, le merecía en su autobiografía la siguiente reflexión: "Diese Geschichte mag einen Begriff geben, vielleicht nicht so sehr von der Frivolität und Indiskretion, als von der ausserordentlichen Leichtigkeit, mit der in diesem Kreise dergleichen Abenteuer behandelt und beurteilt wurden" (23).

Una granujería que estaba en el ambiente, que era atmósfera, que era institucional y a la que él, determinista como se confesaba, hace responsable de la degradación moral de su sociedad: "so mag man ermessen, was für unwiderstehliche Macht die eigentümliche Atmosphäre eines Kreises ganz unabhängig von den Eigenschaften seiner Mitglieder, vorzuüben stelle und auszuüben vermag" (24).

Durante esta época y hasta la muerte de su padre, en parte por complacer a éste, en parte por asegurarse la existencia burguesa que todavía la literatura no le permitía, ha ejercido con desgana una profesión que ha pesado sobre él como una frustración, de la que

encontraba alivio en la vida bohemia y literaria de café que, primero, ha desarrollado en el Central y, posteriormente, en el Griensteidl. Siempre gracias a los esfuerzos, a la insistencia y, no en último término, a las influencias de su padre va alcanzando cierta categoría profesional. Gran entusiasmo parece haber demostrado en el campo de la psiquiatría, en la que ensayó, con sentido pionero, las virtualidades terapéuticas de la hipnosis. Fruto de estos experimentos e investigaciones fue su trabajo "Über funktionelle Aphonie, und deren Behandlung durch die Hypnose". Estas experiencias vividas en esta actividad profesional han quedado fijadas literariamente como un rasgo snobista de Anatol - Die Frage an das Schicksal -, el "pendant" literario de su personalidad, síntesis de todo el mundo de vicios y virtudes - desde la superficialidad y el narcisismo al interés, la estilización y configuración estética de la existencia - de un joven acomodado imbuido de los principios de la clase a la que pertenecía.

La disposición de amateur o diletante con que practicó estos experimentos son una muestra más de una concepción de la vida impresionista regida por un pensamiento asociativo tal y como se expresa en la personalidad de Anatol. Algunos éxitos espectaculares en el ámbito clínico, como la curación de afonías funcionales mediante la hipnotización o extracciones dentarias indoloras, le llevaron a ampliar sus experimentos en el campo psicológico, siempre con un sentido de aventura, llegando a provocar en sus "mediums", casi siempre femeninos, toda serie de situaciones, de las que es reflejo el primer episodio de Anatol Die Frage an das Schicksal. En éste el protagonista, también hipnotizador, no se atreve a averiguar, por miedo a la verdad, la certeza sobre la fidelidad de su novia de turno, quien, en profundo trance hipnótico, se halla a merced de Anatol. Los efectos secundarios que estas hipnotizaciones han producido en "sus mediums" le han llevado a suspender y abandonar un camino que, para haber hecho fructificar profesionalmente, habría tenido que emprender con más seriedad y menos diletantismo.

A partir de 1888 y en la década siguiente en que una editorial de Viena publica el primer episodio, Das Abenteuer seines Lebens, del ciclo Anatol, su presencia y fama literarias se afianzan al socaire de una pasmosa fecundidad. A la muerte de su padre abandona la policlínica, posiblemente para liberarse de la sombra de aquél y ejerce como médico privado. Ese mismo año y en el teatro municipal de Bad Ischl, localidad balnearia y residencia veraniega del emperador, tiene lugar la primera representación de una obra suya. Poco a poco irá modificando el carácter diletante de su actividad literaria y deponiendo el carácter profesional de su actividad médica.

1890 le trae la amistad con el adolescente Hofmannsthal, con Salten, Beer-Hofmann, Bahr y otros. Con Altenberg le unía o distanciaba hacía tiempo un recelo que era más que literario.

Son los tiempos del grupo Jung-Wien, que Hermann Bahr, a su vuelta de Berlín, aglutina a su alrededor y bajo la sombra protectora de Ibsen. Poco después, AS. conocerá también a Karl Kraus, quien en un principio le ha mostrado una actitud bastante respetuosa, casi servil, para después pasar a un ataque desconsiderado, basándose en la naturaleza, moral y literariamente, decadente de la obra schnitzleriana, si bien KK. en su vida práctica no ha estado muy distante de esta decadencia. En una carta del 31.12.92 que dirige a AS., KK. le pide una visita más asidua del Griensteidl, el famoso café vienés, contra el que después dirigiría toda su ironía renegada en el panfleto Die demolierte Literatur. Toda la amistad y consideración que a Kraus le merecen los nombres de Loris, Salten, "todo el Griensteidl" y, no en último lugar, el propio AS. habrá que interpretarla como producto de un entusiasmo juvenil, si queremos salvar la buena intención del que después sería el Luciano de la Viena habsbúrgica y republicana.

En 1893 aparece en la cartelera del Volkstheater con Das Märchen, un drama que es acogido con cierta reserva por el gran público, dada la intención crítica y fustigadora de la pieza. Sin embargo,



sirve para fundamentar su imagen como la de una joven promesa que pronto es acogida por la crítica progresista con simpatía y con amistad.

Al alborear el nuevo siglo su fama se ha consolidado con la publicación o representación de gran parte de las obras más características: Der grüne Kakadu, Paracelsus, Berta Garlán, Liebelei, Sterben, Reigen, Leutnant Gustl. A partir de ahí cada nueva publicación sólo supondrá un jalón más en una obra que con los méritos adquiridos posiblemente ya habría pasado a la historia de la literatura alemana. El carácter de estas sus primeras obras, escritas en una fase de su vida todavía "anatoliana", de galanteo e inmadurez psíquica y personal, han acuñado durante mucho tiempo su recepción, su imagen pública, expresada en la equivalencia tipificadora que se le aplicaba: el Maupassant vienés.

De 1886 y de 1894 respectivamente datan los encuentros con dos musas de su inspiración, a las que, sin ningún compromiso por su parte simultaneó: Olga Waissnix y Marie Reinhard. La muerte prematura de ambas ha venido a reforzar una vivencia, la de la muerte, que, a juzgar por su frecuente plasmación literaria, se hallaba en la raíz de su personalidad y que databa de su más tierna edad. Un episodio de su infancia - un repentino ataque de angustia existencial sobrevenido sin motivación externa - es significativo al respecto: "Hier aber, an der Wende zwischen Unter- und Obergymnasium, an der Schwelle der späteren Knabenjahre, die bei früher reifenden Naturen fast schon als die ersten Jünglingsjahre zu bezeichnen sind, muss ich einer unvergesslichen und bedeutungsvollen, zeitlich vielleicht etwas weiter zurückliegenden Stunde gedenken, in der ich des Begriffs Tod zum erstenmal mit ahnendem Schauer innewurde. Es war eine Nacht, in der ich, entweder plötzlich erwacht oder nicht eingeschlafen, in einem aus der Tiefe meiner Seele aufsteigenden Grauen vor dem Sterbemüssen, das mir zum erstenmal in seiner ganzen Unentrinnbarkeit zum Bewusstsein kam, laut zu weinen begann" (25)

Un capítulo muy importante de esta etapa de su vida lo constituyen sus relaciones femeninas. Numerosas son las mujeres que pasan por su vida dejando una estela emocional y, en muchos casos, literaria: Jeannette, Fanny, Mizzi Glümer, Marie Reinhard, Adele Sandroock, Olga Waissnix, Olga Gussmann, Katherine Polackzek y su sobrina Stephi. Todas ellas son figuras femeninas con las que AS. ha mantenido unas relaciones íntimas dentro de las posibilidades que ofrecía su peculiar constitución psíquica de solitario y, en parte, misántropo. Algunas de ellas las ha reclutado AS. en los medios artísticos, cosa, por otra parte, normal dada su procedencia y formación. Es éste un factor a tener en cuenta para juzgar la actitud de AS. en este aspecto de su personalidad. Cualquier naturaleza artística que esté dotada de fuerza creadora, sobre todo si pretende el medro social, sufre unos procesos de maduración más laboriosos, a veces lentos y prolongados, que los de cualquier personalidad no marcada por el pathos estético. El caso de los dos grandes de la cultura alemana, Goethe y Beethoven, son significativos al respecto. Al igual que Goethe, AS. ha llevado una existencia amorosa errática. Como él, AS. ha buscado en la mujer más un puerto de avituallamiento que de destino, para después seguir surcando el mar de la propia vivencia literaria, incompatible en principio con una vida familiar limitada y limitante dentro del marco establecido de la institución. Su renuencia al matrimonio contrasta enormemente con las abundantes relaciones femeninas que ha mantenido. Cada una de ellas habría podido comprometer definitivamente a cualquier otro. AS. ha luchado por mantener un descompromiso, por lo que su relación con casi todas ellas ronda lo marginal: las relaciones prematrimoniales con Marie Reinhard tendrán como consecuencia un hijo, que nace muerto; Olga Waissnix es una madre de familia y la Sandroock, Marie Glümer y Jeannette son actrices, tipo femenino este reacio al compromiso temprano o primerizo. No es de extrañar que, dados estos antecedentes, haya tematizado con tanta frecuencia el motivo de la muerte y que haya pasado a ser para la posterioridad el intérprete literario de la relación Eros/thanatos, una de las vivencias centrales de la época. Semejante tipificación de la obra schnitzleriana, si

bien hoy día se trata de superar, viene avalada por las propias manifestaciones del autor y por la vivencia que de su obra ha tenido un lector tan cualificado como Sigmund Freud, quien, en una carta de felicitación con ocasión de su sesenta aniversario, expresaría la dualidad anteriormente citada como la quintaesencia de su obra. El nacimiento de un hijo muerto de Marie Reinhard parece aconsejar el sustrato autobiográfico de la novela y, más en concreto, del héroe de Der Weg ins Freie, obra que, además, tiene un gran componente documental del ambiente vienés de principio de siglo.

Mizzi Glümer y Adele Sandrock, célebres intérpretes dramáticas son otras tantas "amistades peligrosas" que le sirvieron simultáneamente de musa y pasatiempo. La primera, tal vez la mujer que mayor apasionamiento le motivó, le dio el tipo de la Mizzi que aparece en la primera de sus grandes obras, Liebelei. Todas estas relaciones sentimentales, que han tenido una plasmación literaria muy importante, han sido estudiadas bastante exhaustivamente por Renate Wagner, especialista en el tema, en numerosas monografías (26). El documento autobiográfico Jugend in Wien, que da constancia de este componente donjuanesco de la personalidad schnitzleriana, cubre precisamente hasta el año 1887, poco antes de la aparición de estas personalidades femeninas en la vida del autor. ¿Ha sido tal vez recato ante la propia intimidad sentimental y la de estas personas lo que le ha hecho interrumpir ahí el relato?. La empresa, empezada en el 1915, queda interrumpida en 1917. En esa época hacía tiempo que Olga Waissnix y Marie Reinhard habían desaparecido del mundo de los vivos, pero tanto a la Sandrock como a la Glümer les quedaba tiempo por delante. Tal vez AS. haya sentido una cierta renuencia a penetrar en el turbulento mundo sentimental que revela la publicación de las correspondencias que el autor mantuvo con estas personalidades femeninas.

Un marcado paralelismo existe igualmente entre la propia actitud de renuencia al matrimonio y la de muchos de sus protagonistas. -El núcleo argumental de DWIF coincide en parte con la historia

real de sus relaciones con la que habría de ser su mujer.

En julio de 1899 aparece en la consulta del Schnitzler laringólogo Olga Gussmann, una muchacha de 18 años que pretende ser actriz y cantante. En 1902 la veinteañera Olga Gussmann dará al cuarentón AS. un hijo. Al igual que el protagonista de la novela -DWIF- en la que por ese tiempo trabaja, también AS. busca una casa en las afueras de Viena para sustraer a las malas lenguas la reputación de la madre de su hijo. Esta inicia una serie de presiones psicológicas conducentes a la regulación de su estado y a la legitimación de sus relaciones, cosa que tendrá lugar un año después del nacimiento del hijo. A esta legitimación AS., que siempre se había mostrado reacio a cualquier compromiso matrimonial, sólo ha accedido por consideraciones morales y de afecto altruísta, sin convencimiento interior. En agosto de 1903, él, el escéptico, incrédulo o, al menos, indiferente israelita, acude al templo para, ante el rabino, reconocer oficialmente su compromiso afectivo con Olga Gussmann. Esta acción, realizada contra su convencimiento interior, así como el papeleo burocrático que tal situación entraña le han debido suponer un gran golpe moral. El, que había denunciado todos los convencionalismos de la sociedad y la despersonalización del individuo en aras de la costumbre; él, que durante mucho tiempo había pretendido vivir al margen del establecimiento, tuvo que capitular ante las exigencias morales que le imponían unas relaciones interpersonales, emprendidas como juego, accediendo a asumir un estado civil. En un momento de su diario deja constancia de la gran inquietud que le acarrea Olga, una persona a la que quiere y que le quiere, pero que, sin embargo, le impide notablemente su trabajo.

El matrimonio se celebra en medio de una situación íntima bastante borrasca que el viaje de novios a Italia no logra apaciguar. Con todo, años más tarde, en 1909, AS. escribirá de Olga Gussmann: "Sie ist Heimat und Sinn meines Lebens: Olga Gussmann será la compañera de sus años de madurez.

En 1921 el matrimonio se separa. Este desenlace ha podido venir determinado por el punto de partida del matrimonio - esas primeras relaciones sin legitimar han sentado una base de discordia permanente - y era hasta cierto punto previsible, dada la diferencia de edad, que indefectiblemente debía repercutir en hábitos, pretensiones y ritmos distintos. Olga Schnitzler, dotada intérprete del "lied" alemán, ha visto impedida su incipiente carrera profesional como cantante. Su dependencia social del marido, así como el cuidado de los hijos, Heinrich y Lilli, le han creado un estado de frustración personal y profesional que han sido decisivos para el fracaso matrimonial de ambos. Tras la separación, Olga Schnitzler no ha sido capaz de abrirse camino y de llevar a buen término sus pretensiones. Toda la tenacidad que mostró en doblegar la voluntad antimatrimonial de AS. no le ha servido para doblegar una vida en soledad y superar las dificultades de la lucha por la existencia. Olga Schnitzler moriría en 1970.

De sus dos hijos, el primero, célebre actor dramático e intérprete y celoso guardián de la obra de su padre, tendría que emigrar durante el régimen nazi a Norteamérica, donde desempeñaría varias docencias universitarias. Acabada la guerra regresó a Viena, donde ha muerto hace unos meses. Su hija Lilli, trasunto de cualquiera de los personajes femeninos de su padre, acabaría suicidándose en 1928.

A medida que se afianza profesionalmente, la cadena de amistades femeninas que hasta ahora se habían sucedido en su vida, se va paulatinamente sustituida por una serie de relaciones amistosas o íntimas con personalidades literarias y de la cultura de su entorno más inmediato y del resto de la Europa germánica. Aparte de la amistad, no siempre incondicional, con los antiguos componentes del grupo del Griensteidl y del Jung-Wien - HvH, Salter, Bahr, Altenberg, Dörrmann -, los Zuckerhandl, Alma Mahler, L. von Andrian, Freud, la Premio Nobel de la Paz Bertha von Suttner, Körner, Lou Salomé, el psicoanalista Reik, los actores Kainz, Thiming

y Reimers serán personalidades de la vida pública austríaca con las que AS. mantendrá contacto más o menos íntimo. Por otra parte, tan pronto como su nombre alcance el prestigio de sus primeros éxitos, emprenderá y continuará relaciones y, ocasionalmente, correspondencia con las grandes figuras de la crítica y de la literatura activa del momento: el comparatista danés Georg Brandes, Richard von Schaukal, Rilke, Otto Brahm, entre otros, serán corresponsales suyos. Otras amistades de gran renombre en el mundo erudito o artístico de la época serán Ibsen, a quien en una ocasión visitará en Cristianía, el crítico y árbitro literario berlinés Alfred Kerr - quien también ha concitado las iras de Karl Kraus - J. Wassermann, quien durante tiempo le ha venerado con la consideración del discípulo (27) G. Hauptmann, a quien visitará en Agnetendorf, Stefan Zweig, Oskar Strauss y los hermanos Mann, sobre todo Heinrich. La publicación de las correspondencias que ha mantenido con todos ellos arrojan hoy día una luz decisiva para la interpretación de la época y a veces de la vida y obra de los autores.

En 1899 obtiene el primer reconocimiento institucional a su labor: el Premio Bauernfeld, que de nuevo obtendrá en 1903 por su ciclo Lebendige Stunden y al que seguirán años más tarde, en 1908, el Premio Grillparzer por su comedia Zwischenspiel y, en 1914, el Premio Raimund por su drama histórico Der junge Medardus. Estos dos últimos, el Grillparzer y el Raimund eran los dos máximos galardones literarios de la Monarquía. En 1921 y en 1926, cuando ya su fama está más que consolidada e incluso un poco enmohecida, obtendrá respectivamente el Volkstheaterpreis por su Professor Bernhardt y el Burgtheaterring.

1900 será una piedra miliaria en el curriculum del autor. En este año escribe y publica sus dos grandes escándalos: Reigen y Leutnant Gustl. Ya anteriormente había sido prohibida por intervención de una archiduquesa la representación de Der grüne Kakadu. Sin embargo, las dificultades empiezan ahora: a raíz de la publicación del "monólogo interior" del teniente Gustl, en el número de

Navidad de la Neue Freie Presse, la autoridad le instruye un proceso. Este acabará con la sentencia que le retira el grado y la dignidad de oficial de la reserva; sentencia ésta que no ha debido afectarle íntimamente, pero que ha lanzado su nombre, por razones extraliterarias, a las primeras páginas de la actualidad nacional. Ese mismo año dejará que Fischer incluya este monólogo en una colección de sus narraciones.

Más quebraderos de cabeza le ha traído el affaire Reigen. Publicado en 1900 en edición privada y restringida - 200 ejemplares - para una camarilla de amigos, ha circulado tan profusamente que tres años después, cuando aparece en forma de libro, se hace una tirada de 40.000 ejemplares. A la muerte de AS. los ejemplares editados superan los 100.000. Ese mismo año se hace en Munich una representación cuasi privada de los diálogos 5 y 6 de la obra y pocos meses después el libro es retirado de la circulación. Las críticas y los ataques contra su persona se suceden y llega un momento, en abril de 1903, en que el nerviosismo que el affaire le causa, le obliga a una huida temporal del ambiente y del tema, refugiándose durante unos días en la paz de los Alpes. Para AS. el viaje ha sido siempre alternativa y correctivo a una actividad febril o a un contexto opresor. Frecuentemente la bicicleta, que sin cesar ha aconsejado a Hofmannsthal hasta que éste se ha decidido a aprender su manejo, ha sido para él un alivio físico a una sobrecarga psíquica. Pero el caso Reigen no ha terminado con la huida del autor.

Un intento de representación en Budapest es también abortado por la censura. Cuando en 1920 llega, por fin, la obra a un escenario - esta vez en Berlín en el Kleines Schauspielhaus, en versión que Max Reinhard había, más o menos, propiciado, y poco después en Viena - la obra provoca tal excitación entre los espíritus paca- tos que algunas representaciones derivan en batallas campales.

Prohibida de nuevo, se instruirá proceso contra los actores y el director de la representación por delito contra la honestidad. La piedra de escándalo y de la acusación la constituirá una elipsis escénica que, para evitar la representación del acto carnal, hacía bajar el telón durante unos momentos, mientras sonaba una música que, sin duda, por asociación, se sintió como vejatoria de la moral: "durch eine anstössige Musik ausgefüllt wird, deren Rhythmus in unverkennbarer Klarheit die Bewegungen des Beischlafaktes andeuten" se dice en el acta de acusación. La defensa, asumida por el que fuera Ministro del Interior prusiano Wolfgang Heine, hizo del affaire lo que era: una lucha a vida o muerte entre la mentalidad ilustrada y la burguesía filistea, representada en este caso no sólo por los sectores políticos conservadores, sino también por personalidades allegadas a la socialdemocracia. Joseph Roth, que saludaba el fin del proceso y la absolución de los inculpados como el "triunfo de la razón", escribía al respecto: "Es war wirklich kein politischer Prozess. Denn unter den Sachverständigen, die für die Angeklagten zeugten, befanden sich Männer, die mit dem einen oder andern der Kläger die konservative Weltanschauung teilten. Es war nicht durchaus der Kampf: revolutionär contra konservative. Es war nur der Kampf der geistig Klerikalen gegen die geistig Freien; der moralisch Gebundenen gegen die wirklich Sittlichen; der Halbge-reiften gegen die Erwachsenen" (28).

A pesar de la sentencia absolutaria, el antisemitismo hizo buen uso del affaire para descalificar al autor, sobre el que se vertieron calificativos de tono mayor. En vista de la manipulación a que se sometía su obra y de las consecuencias que de ello se podrían derivar para terceros, AS. acabaría por prohibir a perpetuidad, mediante una disposición de autoría, la representación de la obra. Cuando en 1982 los derechos de propiedad intelectual han prescrito en algunos países europeos - Suiza o Inglaterra, por ejemplo, países en los que estos derechos tienen una vigencia de 50 años -, grandes conjuntos ecénicos - Manchester, Londres, Basilea - se han apresurado a la reposición de la obra, hoy día desprovista de toda connotación provocativa. Para los países de lengua alemana - Austria y Alemania, en los que la protección de los derechos de autor se prolonga por 75



años, H. Schnitzler, el hijo del escritor y albacea de su obra, ha concedido licencia de representación para evitar que estos países no se vean perjudicados en una competencia cultural a causa, precisamente, de la mayor protección de los derechos de autor, tema éste que siempre preocupó a AS.

El que las direcciones de grandes escenarios del mundo se hayan lanzado sobre la obra - además de los citados, también Berlín, Múnich y Nueva York se han aprestado a representarla - se debe, en parte, además de a la calidad intrínseca y al pasado escandaloso de la obra, al recuerdo que de ella han mantenido las diversas versiones cinematográficas de prestigiados cineastas como Ophüls, Vadim u Otto Schenck.

Estos escándalos, involuntarios por su parte, han contribuido a crearle un nombre literario que le permite abandonar el ejercicio de la profesión médica y dedicarse a la ampliación y profundización de una obra que será, a partir de entonces, la base del sustento de su familia. Sus numerosos y frecuentes viajes - al Tirol, a Suiza, Mallorca, Italia, Dinamarca y, sobre todo, a Berlín, adonde por razones profesionales viaja frecuentemente, su nuevo domicilio en la Hohe Warte, la parte nobilísima de Viena, y sus hábitos sociales son testimonios de un alto nivel de vida que no todos sus colegas contemporáneos alcanzaron. En 1909 se ve obligado a colocar una secretaria, Freda Pollack, que primero le servirá de amanuense y posteriormente de mecanógrafa para la copia y transcripción de sus manuscritos y correspondencia. La labor de ésta, a juzgar por los errores de transcripción que se han señalado a la hora de elaborar la edición del Tagebuch, no ha debido de ser muy eficaz; con todo, AS. la ha conservado hasta su muerte.

En 1910, con la ayuda de su hermano, a quien el ejercicio profesional de la medicina le ha supuesto grandes ingresos, y con un crédito de la Caja de Ahorros, AS. compra de la actriz Bleibtreu un lujoso chalet en las laderas del Kahlenberg, en la llamada Hohe Warte. Esta adquisición le ha obligado a un forzado tren de vida que

más de una vez le ha sumido en preocupaciones económicas. El mismo día en que inaugura la nueva casa anota en su diario: "Abends mit Olga u.a. über die rasende Unsicherheit unsrer Geldverhältnisse gesprochen. Ungeheure Ausgaben; geringer Ertrag meiner Werke. Und die Zukunft." (29). Pero estas preocupaciones más han debido derivar de una administración mal llevada, ya que días más tarde, en septiembre de ese mismo año, registra en el diario una conversación sobre asuntos económicos: "Abgesehen vom Hauskauf, übersteigen die Ausgaben unsre Einnahmen 2-3fach. Geht's weiter, so sind in 2-3 Jahren Schulden, der Ruin unausbleiblich" (30). El que, a un ritmo económico de gastos que superan tres veces los ingresos, fíe esa posible bancarrota para tres años, hace suponer un gran patrimonio. Esta situación financiera de desequilibrio presupuestario se agravará posteriormente en los años de posguerra.

El 7 de abril de 1928 anota: "Gestern empfand ich plötzlich das Hasardöse meiner finanziellen Situation. Womit werde ich zunächst Geld verdienen? Das Therese Honorar ist fast schon (vor Erscheinen) aufgebraucht. Vermögen: so viel - als ich im vorigen Jahr gebraucht. Meine Einkünfte aus alten Sachen würden für ein behagliches, wenn auch nicht reiches Leben genügen. Aber die zwei Haushalte, ausser dem meinen, und noch Beihilfen da und dort (alles sich steigend) ich frage mich: wie soll das weiter gehn, wenn nicht wieder - und immer wieder Glücksfälle (film) - und neue Werke kommen" (31). Todo esto nos hace entrever, por una parte, el éxito editorial, de público y crítica, de sus obras y, por otra, la escasa posibilidad administrativa y los enormes gastos a los que ha tenido que hacer frente desde su exclusiva posición de "Freier Schriftsteller".

Evidentemente ha tenido preocupaciones económicas, pero relativas a un tren de vida de gran nivel. La separación matrimonial ha venido a agravar posteriormente esta panorama, pero sin que éste haya adquirido la gravedad que lo hubiera convertido en preocupación existencial. El ensayo de otras actividades y paraliterarias - el cine o la ópera - ha obviado en parte estos problemas financieros

Carácter de auténtica preocupación existencial reviste la paulatina sordera que, en vez de sumirle en un mundo de silencio total, le invade y tortura con una amplia gama de zumbidos y distorsiones sonoras que le llevan al borde de la desesperación. A lo largo de su diario sus deficiencias acústicas aparecen constantemente registradas y constituyen una especie de leit-motiv. "Mühsal des Hörens und allerlei Melancholien" (32). "Bei Prof. Gomperz. Sehr gründliche Hörprüfung, mit Stimmgabeln, etc. Am 30.1. 1894 war ich zum ersten Mal bei ihm.- Rechts Flüsterstimme 6 m, links 14-15" (33). "Fühle mich seelisch krank durch das Ohrenleiden. Nicht im Besitz meiner ganzen seelischen, kaum der geistigen Kräfte" (34). "In einem Zustand von Wut bis zu Tränen erwacht. Vorerst das Sausen und die zunehmende Schwerhörigkeit - als das bleibende. Durch dicken Nebel kommen die Töne zu mir; die freie Schönheit der Musik beginnt mir auch verloren zu gehen. Widerwillen gegen das Publikum" (35).

Estas anotaciones, entresacadas de las muchas que en su diario dedica a su padecimiento, nos dan testimonio de las incidencias de un yo patológico, frecuentemente descrito por él, en estado preliterario y nos permiten de nuevo establecer un puente entre el autor y sus personajes. Si su primera gran narración había sido Sterben, el drama de un hombre condenado prematuramente a la muerte, es decir, desesperado, su última obra, Die Flucht in die Finsternis, será el estudio de una personalidad marcada por la desconfianza, actitud típica del sordo. El desarrollo psíquico de la enfermedad le emparenta espiritualmente con otro gran sordo de Viena: Beethoven. Ambos han registrado las modificaciones que comporta esta enfermedad que deriva en situación: la incomunicación lingüística. Ambos han sabido superar y hacer fecunda una anomalía que les vertía al interior y han sabido descubrir en ella el caso general humano del aislamiento.

A juzgar por las manifestaciones del diario e interpretando sus obras a la luz del mismo, cabe afirmar que el espíritu o, al menos, la mente del Schnitzler maduro ha orbitado alrededor de la

vivencia de lo senil, lo que evidentemente descalifica el cliché del Schnitzler pornográfico, erótico o superficial que el affaire Reigen o la primera literatura del autor podrían, si no justificar, sí, al menos, inducir. Si aquella primera producción estuvo presidida por una reflexión sobre las dificultades de la relación interpersonal - en la que el sexo desempeña un papel importante - la relación intrapersonal constituye el eje de la segunda y última. Común denominador de ambas es la soledad.

El cambio de siglo y la madurez de su obra la inicia AS. con un "monólogo interior", Leutnant Gustl, que tiene carácter de símbolo. La maestría en la conversación interior que esta obra refleja tal vez tenga su raíz en esta introversión a la que le ha obligado su progresiva sordera. Esta "zeitlose Problematik", cuyas bases existenciales son la soledad y la incomunicación, grabó de nuevo la imagen pública del autor que tras la guerra y el Umsturz será retirado de la circulación pública con la etiqueta "Der Dichter der versunkenen Welt". Más acertado habría sido el término versunkener Mensch.

El reproche era natural, aunque incorrecto. Al igual que una cosmovisión que tenía como fundamento y piedra angular lo vital había eliminado, en la segunda mitad del XIX, una imagen del mundo transcendente y desterrado los conceptos del idealismo y romanticismo - Dios, Espíritu, etc. -, también la socialvisión a la que da paso el nuevo sistema político, social y económico que instaura Versailles profundiza en esta dirección inmanente de la cultura y de la historia, desterrando, por demasiado generales, los conceptos básicos de la cosmovisión liberal tardía: Vida, Arte, Eros, etc. La réplica del autor ante esta acusación es elemental por lo fácil: "Für mich hat jetzt das Völkchen eine neue Formel gefunden: Dass ich nämlich eine "versunkene Welt" gestalte, für die sich kein Mensch interessiere. (Man darf nur Dramen von 1924 schreiben - haben Sie das gewusst?). Auch sind Tod und Liebe unwürdige Sujets; - nur Grenzregulierungen, Valutenänderungen, Steuerfragen, Diebstähle und Hungerrevolten interessieren den ernsten (insbesondere ernsten deutschen) Mann" (36).

En 1912, al cumplir los cincuenta años, será agasajado internacionalmente con reseñas y reconocimientos en los medios de comunicación. La revista Merker dedica un número monográfico a su obra.

La Gran Guerra no le afectará personalmente como a otros autores austríacos - Musil, Zweig, etc. - Su actitud ante la misma ha sido la del silencio comprometido. Una actitud que muy pocas voces de la intelligentsia austríaca y europea, que capituló y caducó ante el chauvinismo desatado, se atrevió o supo adoptar. Sólo los posteriores efectos apocalípticos de la misma hicieron predicar a Romain Rolland, en el desierto de la neutralidad - Suiza -, una concordia europea. AS. no formuló ninguna condena explícita, que, sin lugar a dudas, se habría malinterpretado. En el coro contrapuntístico de la literatura alemana incluso autores marcadamente comprometidos y que después llegarían a ser expulsados de las bibliotecas nazis - Petzold, Hauptmann o Wildgans, por ejemplo - cantaron el coral militarista-patriótico. AS. calló.

Nuevamente será víctima de la censura estatal, que durante la guerra ha arreciado su dureza. Professor Bernhardt, no sólo por sus implicaciones confesionales sino, sobre todo, por su carácter documental del funcionamiento de la máquina político-social, ha tenido dificultades para su estreno. Después de muchas negociaciones y replanteamientos la obra llega al escenario, pero marca de nuevo el espíritu del autor con el sello de la amargura. El censor aducirá como razón principal de prohibición "die tendenziöse und entstellende Schilderung hierländischer öffentlicher Verhältnisse" (37).

La Guerra no rompe su ritmo y modo de creación, si bien la modifica. Esta gana en reflexión y pierde visualidad. La impresión cede al pensamiento. En Über Krieg und Frieden, un ensayo pacifista, registra y comenta la sinrazón de la destrucción total en aras de unos intereses políticos y de unas pasiones desatadas. El giro reflexivo de su personalidad, experimentado al llegar a la madurez

y que se acentúa con este suceso, queda bien documentado en el hecho de que precisamente en 1915 haya emprendido la tarea de trazar el balance de su propia andadura imponiéndose esa empresa autobiográfica.

Todo un cúmulo de acontecimientos que se vuelcan sobre él, le hace volver en esta última etapa de su vida a una actitud de rechazo del establecimiento en el que su prestigio literario le había situado. El Umsturz del régimen y del mundo en los que él había surgido, las crecientes dificultades económicas, el asunto "Reigen" que estalla en esta época, y el divorcio de su mujer, le traen una especie de desarraigo existencial de la nueva circunstancia que acentúa también su escepticismo y pule una visión humanista cada vez más convincente. Una entrevista realizada por G.S. Viereck y publicada en Londres en 1930 (38) da testimonio del humanismo de un hombre que ha alcanzado la paz interior y nos trasmite el mejor retrato espiritual del AS. que se acerca a la vejez: "I am away more and more from my earlier mechanistic conceptions. I believe in Free Will". El escritor, que detestaba y desenmascaraba el juego de intereses políticos - "I detest all professional politicians" -, hacía una profesión de fe en la vida a pesar de que en su última etapa toda una serie de acontecimientos enturbiaba su horizonte: "I am not a pessimist: My only grudge against the gods is that they have made life too short".

En las dos veces que, tras el Umsturz, acude a las urnas, votará por la socialdemocracia en una ocasión y por el partido nacional-judío en la otra como opciones políticas que le aseguran una existencia étnicamente tranquila.

Tras el divorcio de su mujer establecerá una nueva relación sentimental con Katherina Pollaczek, con la que vivirá hasta el fin de sus días. Su ritmo de trabajo va paulatinamente cediendo. Los últimos años de su vida están presididos por la relación paternal para con su hija, que en 1926 le acompaña en un periplo europeo

de Trieste a Hamburgo. Lilli Schnitzler, casada en 1927 con un oficial italiano, se suicidará un año más tarde en Venecia. Este suceso constituye un duro golpe para los últimos años del autor. El 21 de octubre de 1931 sufre un ataque de apoplejía y muere en su casa de la Hohe Warte. Fue la suya una muerte a tiempo que le evitó los horrores inhumanos del antisemitismo nazi.

### 3.2. El Corpus schnitzleriano :

La obra poética de AS. tiene como pista de despeje las tertulias cafeteriles de la juventud literaria en la Viena finisecular. Por los años en que AS. velaba sus armas literarias existía en Viena un Literaten-Cafe por excelencia, el "Griensteidl", situado frente a la Hofburg, en el Michaeler-Platz. Allí se había formado un cenáculo literario alrededor de la figura de HB, recién llegado de un periplo europeo que le había llevado a Berlín y París, como principales escalas literarias. También había tocado puerto en España y Marruecos, si bien fue ésta una vivencia más cultural - El Greco, Zuloaga, etc. - que literaria. En Berlín había hecho armas junto a los naturalistas consecuentes, colaborando en revistas como Freie Bühne, de la que fue redactor, o Durch. Su vuelta a Viena supuso también su conversión a las raíces autóctonas de lo austríaco y la superación del naturalismo, movimiento del que en Austria habría podido ser mentor.

En este café del más puro abolengo vienés, con su jerarquía de sirvientes, desde el Markör al Piccolo, sus tableros de billard, sus pequeñas mesas redondas de mármol, que apenas permitían espacio para apoyar unas cuartillas, y sus aprendices de bohemios-dandy, descolgados del establecimiento del que la mayoría procedían, se formó un círculo de literatos que impulsados por un deseo de originalidad pretendían marginarse de una academia literaria representada por Heyse, Raabe, Freytag y muchos otros epígonos de la época genial.

La automarginación era un fenómeno corriente entre los profesionales del arte. También los compositores e intérpretes a los que les estaba vedada la entrada en las instituciones musicales del establecimiento se congregaban en el Sperl y los secesionistas de la Secesión, la Hagebund, lo hacían en el Museum. Quien considere anecdótica la presencia del café en la literatura y, en general, en la vida cultural del fin de siglo vienes - con capítulos tan importantes como el wagnerismo, la secesión, el impresionismo o la opereta - nunca obtendrá una imagen nítida del asunto. Wunberg, el especialista tubingués en esta época del fin de siglo, advierte al respecto: "Man sollte die Rolle des Kaffeehauses nicht als anekdotische Zugabe werten. Ihr soziologischer Charakter hat viel mit der Gruppe zu tun, die sich dort zu treffen pflegte. Die Beliebtheit und Unregelmässigkeit des Zusammenkommens, die für jedes Treffen nötige vorherige Verabredung ... hatten ihr Äquivalent in der letztlich fehlenden gemeinsamen Linie" (39).

Gracias al intento juvenil de originalidad que les animaba, pronto se constituyeron estos cenáculos en el fermento cultural de la Viena decadente y en el símbolo de la rebelión frente al epigonismo de los autores de la Gründerzeit. El nombre que Klimt y los suyos dieron a su movimiento - Sezession - tiene toda la fuerza del símbolo. "La moderna" (40) - Die Moderne -, término que se había ensayado en el movimiento naturalista, se cargó aquí de nuevo contenido. El esteticismo de la Residenzstadt cambió de rumbo un intento que había empezado bajo el signo del desgarrismo naturalista de una ciudad industrializada como Berlín. En 1891 Stefan George recalca en Viena, donde es aclamado entusiásticamente por los partidarios de la renovación como símbolo del nuevo rumbo literario. La aparición de Loris-Hofmannsthal en los cenáculos literarios causó también un fuerte impacto, no sólo por su juventud, sino también por su originalidad. La densa atmósfera de estos cenáculos, cargada de decadentismo, dandysmo, esteticismo y bohemia, sirvió de caldo de cultivo a la nueva literatura austríaca. Si ésta no fue pródiga en "genios universales" - los que Egon Friedell ha denominado "genios milenarios" -, sí lo fue, en cambio,



en figuras sintomáticas, locales, hijas y, al mismo tiempo, factores de un ambiente literario de época, de un "Zeitgeist" del que hoy día son testigos.

Evidentemente, este ambiente literario del Griensteidl no podía cuajar en una obra literaria fecunda. Fue, como hemos dicho, caldo de cultivo, atmósfera, aire. Fue necesario que la piqueta dispersara a sus componentes para que éstos pudieran afirmar sus personalidades y, pertrechados con la manera de ver y sentir de aquel ambiente, emprendieran en solitario su andanza por los campos de la literatura (41). Un poema de AS., escrito en la época del Griensteidl, mediatiza ejemplarmente esta visión, esa mirada al vacío a través del humo y los ventanales del café que marca la actitud de su "hábitué", la espera: "Sitz des Abends im Kaffeehaus, / Schau zum Fenster ins Dunkel hinaus. / Sitz da stumm für mich allein, / Rings um mich mags wohl lustiger sein. // Karte fliegt hin und Karte zurück, // Auf dem Billard rollt Kugel und Glück. / Bleib an meinem Fenster in Ruh, / Schau dem Treiben der Flocken zu. // Kreuzen sich drauss zwei stille Gassen, // Liegen beschneiet da und verlassen. / Trübe flimmert das müde Licht, // Und der Schnee fällt langsam und dicht. // Träume beinah', bin erst erwacht, // Als mein Mädels durchs Fenster lacht. / Ei wie eil ich da rasch hinaus. / Arrivederci, mein Kaffeehaus." (42)

La simiente del Griensteidl, cultivada posteriormente en otras espeluncas literarias como el Central de la Herrengasse - en la, por ejemplo, Peter Altenberg, uno de los componentes iniciales de la formación del Griensteidl, establecería, ya en solitario, su cuartel poético -, fructificó en una serie de formas de existencia, cosmovisiones peculiares y elementos estilísticos que pasaron a integrar, en mayor o menor grado, la literatura austríaca que se practicó hasta el 38, es decir, la que parte de HB. y llega hasta Polgar o Friedell pasando por Bettauer, Herzmanovski-Orlando o Gütersloh. Casi todos ellos acusarán unos rasgos comunes - feuilletonismo, formas abreviadas, visión suprarrealista del

mundo, etc. - que justifican el término "literatura vienesa". Precisamente la obra de PA refleja ejemplarmente la clase de literatura que se practicaba en estos cenáculos cafeteriles. Sus géneros predilectos son las formas breves, los bocetos; su facultad cognoscitiva es la percepción; su forma de ver la esteticista; su tema la novedad que incide en la rutina ciudadana; su filosofía el comentario; su manía la soledad; su huida la fantasía, el primor, lo "mignon". Es una literatura de rebeldía, original, pubertaria, esteticista y psicológica. Frente al afán científico y objetivista del naturalismo, la Joven Viena sólo pretendía ser literaria.

En este contexto va a cuajar la vocación literaria de AS., en ciernes desde que las primeras vivencias en el Carltheater le hubieran motivado a escenificaciones infantiles muy en el espíritu del genio vienes del Stegreif o Hanswurstiade. En su autobiografía ha dejado una detallada descripción de la paulatina fragua de esta vocación.

La militancia de AS. en el movimiento del Griensteidl es innegable, si bien resulta difícil precisar sus límites. En fecha todavía muy temprana confiesa, epistolariamente, su desarraigo, su hastío y desencanto del grupo. Sin embargo, el virus Griensteidl, la visión literaria del Café, formaba parte constitutiva, estructural de su hacer. El Cafe Griensteidl ha sido para AS. la huida de un ambiente profesional, el de un estudiante y, después, un practicante de la medicina que, no identificado con ésta, sólo pretende elaborar literariamente las vivencias personales para, así, concienciarlas.

La obra más juvenil de AS. si se nos permite utilizar el término en un sentido más cualitativo que cronológico, son sus poemas. Esta primera obra lírica, hoy en día sólo en parte conocida, denota los rasgos básicos de su escritura. Los Frühe Gedichte, publicados por Herbert Lederer (43), son un valioso testimonio de estas primeras andanzas, de esos intentos y luchas por configurar literariamente sus experiencias. Poemas como Gasteiner Nacht, el citado Rendez-vous

o Frühlingsnacht im Seziersaal demuestran la actitud observadora y expectante y la inclinación melancólica que animará toda su obra.

Su primera publicación tiene lugar en 1880, es decir, cuando el autor cuenta 18 años, en un periódico literario muniqués. Se trata de un breve poema, Liebeslied der Ballerine, que ironiza, conciso y sincopado, lo comercial de ciertas relaciones amorosas. Sin embargo, su gran debut tiene lugar en 1890: una breve escena - "Dramatisches Gedicht" lo titula AS. - de cuño simbolista, Alkandis Lied, que la revista An der Schönen blauen Donau le publica. Se trata de una alegoría dramática cuya acción, traspuesta a un ambiente arcaico e imaginario, muy en la línea del último historismo, tematiza, varía e idealiza el distinto enfrentamiento de las edades y los estamentos con el amor. Ya en esta breve obra menor encontramos indicios de una concepción freudiana del psiquismo, en la que el sueño va a constituirse en delator de la realidad individual e interior de cada persona, al margen de la vigilia y en la que se refugia el impulso, el instinto, el deseo. Sin embargo, este onirismo schnitzleriano tiene posiblemente sus raíces en la concepción grillparzeriana, de cuño calderoniano, que el clásico austriaco había introducido con su Der Traum ein Leben. Cabe incluso pensar que ha sido esta vivencia ideal, fictiva, literaria en una palabra, la que ha servido de base a unos formulados científicos que estaban prefigurados en ella y que después constituirían el psicoanálisis.

La recepción de esta su primera obra fue escasa, pero lo suficientemente importante como para que despertara el interés de los editores y la curiosidad de un público ávido de nuevas formas. Cuando seis años más tarde se la ofrezca a Brahm para su representación, éste apreciará sus "versos hermosos", pero la rechazará como obra de principiante.

Esta primera publicación no fue, sin embargo, su primer trabajo literariamente válido. Cuando Alkandis Lied llega a la tipografía, hace dos años que está trabajando en un ciclo de escenas en las que

daría vida a una figura trasunto literario de su propia personalidad: Anatol. Publicadas algunas de ellas el mismo año 1890, la primera llegará al escenario tres años después. Anatol es el epónimo de una época abundante en un tipo de hombre, el del "Lebemann", que todavía hoy perdura. Culto sin profundidad, atormentado sin desgarró, versátil, esteta, amateur y aprendiz de Don Juan, Anatol es una figura que resulta simpática o repugnante según la familiaridad que se tenga con las flaquezas humanas y la comprensión que en el lector o crítico despierten éstas. Anatol es, sin duda, un mito de la literatura austríaca, al que le falta una mayor difusión para convertirse en mito universal. AS. nos presenta esta figura, esta "Gestalt" típicamente vienesa y finisecular, en las diversas situaciones a las que su solipsismo y su amateurismo le conducen: haciendo las últimas compras la tarde de Nochebuena, hipnotizando a su "fiancée" de turno para sonsacarla la verdad de sus relaciones o despidiéndose en el Sacher de la enésima de sus compañeras. Junto a Anatol y su correspondiente "partenaire" aparece siempre Max, ángel bueno de la personalidad desdoblada del autor, que trata de obligar a Anatol a superar su "Denkweise", su estilo de pensar, un pensamiento que R. Urbach, el mejor especialista actual en temas schnitzlerianos, califica de "asociativo".

Este ciclo de escenas y la constante incidencia temática en la relación heterosexual, sobre la que el autor pretende reflexionar, van a marcar para siempre el cliché receptivo de AS., que quedará tipificado como el escritor erótico por excelencia y que, según los gustos y lecturas del crítico, obtendrá diversas formulaciones: el "Maupassant vienes", "un parisino en Viena", etc. La publicación de Reigen consagrará definitivamente esta imagen, de tal manera que cuando aparecen en 1906 los relatos pornográficos de la Mutzenbacher, AS. pasará como el supuesto autor de los mismos.

Los diferentes "Einakter" de Anatol irán apareciendo sucesivamente entre 1888 y 1892. Uno de ellos, Das Abenteuer seines Lebens,

llegará en 1899 a las tablas del Theater in der Josefstadt, al que le cabe la gloria de haber descubierto y aceptado para el escenario al novel autor. La edición completa de los siete Einakter aparece en 1893 prologada por Loris, a quien AS. había conocido tres años antes en el Griensteidl, y la representación integral del ciclo acaecerá en 1910. Ese mismo año de 1893, el Volkstheater, entonces Deutsches Volkstheater, de Viena pone en escena Das Märchen, que el autor había publicado en 1891. Esta obra, el primer intento de gran formato, representa el enfrentamiento decidido de AS. con una estructura literaria de tono mayor. Este drama le abre de par en par las puertas del establecimiento teatral, si bien socialmente no sale muy airoso del empeño. Los prejuicios sociales, los celos, los impulsos de miedo, la emancipación son motivos de la época que AS. trata de tematizar en las relaciones de un joven literato con una actriz de pasado "standesgemäß", que intenta romper los prejuicios que de éste derivan. La obra no aguantó la tercera representación y AS., que grababa en este drama muchas experiencias personales, obtuvo su primer escándalo por intentar superar, al igual que Fanny, la protagonista, ciertos conceptos gratuitos de la moral imperante.

Con Sterben - 1894 - entra por la puerta grande de la novelística. Esta narración breve es una historia de amor antirromántica. El motivo central son las reacciones que un hombre en la plenitud de la edad experimenta ante la perentoriedad de una muerte prematura. El crítico americano Rey ha interpretado esta narración como un "Anti-Tristán", en el que los típicos motivos románticos del amor quedan disueltos en la corrosiva visión clínica del psicólogo. Hay en esta obra un análisis y unas soluciones que la acercan bastante al existencialismo. La soledad del condenado-desahuciado, la hipocresía piadosa de los galenos y la fragilidad de una amor que pretendía traspasar los límites de la vida y ni siquiera la culminación, son motivos de esta descubierta. Esta motivica agrídulce de la relación amorosa, aliñada con la presencia de la inocencia femenina, representada en la "süßes Mädl" pequeño-burguesa, y de la bravuconería tozuda y cuartelera del señorito medio-burgués, ha sido un

veta de inspiración real, no ficticia, que AS. ha sabido aprovechar. Freiwild va atematizar, dos años después, la dimensión social y moral de esa relación amorosa descomprometida que el lenguaje eufemístico de la época designaba con el nombre de "amourette" y que tan característica era del ambiente mundano y galante vienés. Un ensayo dramático anterior sobre el tema, Libelei, (=amoríos) había acabado en escándalo. En Freiwild el motivo de escándalo era doble: AS. no sólo ponía al descubierto el carácter inmoral de ese tic de comportamiento en la Cacania, sino que, con una audacia insólita, descubría y criticaba la violencia que encubría la llamada "caballerosidad" (Ritterlichkeit) de la casta militar. Un habitual de una ciudad veraniega al sur de Viena, Baden o Mödling quizá, defiende el honor de una amistad femenina de la arrogancia de un teniente, al que propinará una bofetada. El ofendido, según los cánones del estamento y de la clase a la que pertenece, acude rápidamente a sus padrinos. El civil, que da el asunto por concluido, se niega a entrar en un juego de convencionalismos, no por cobardía, sino por hallarse al margen de los mismos. Su negativa supone la licencia obligada del teniente, que verá reducida su existencia a la nada, al vacío real que el uniforme encubre. Los dos contendientes sufren toda una serie de presiones dialécticas en las que queda al descubierto todo el montaje de prejuicios de casta, sexo y estado que sostenía aquella sociedad.

El injuriado, no sólo "satisfaktionsfähig" sino también "satisfaktionspflichtig", ante la negativa del ofensor se toma la justicia por su cuenta y mata a éste, a sabiendas que este acto también le va a costar la "definitiva". La "trasmutación de valores" que la trama argumental de AS. suponía era radical: un "Duellverweigerer", es decir, un cobarde, se constituía en el "héroe" trágico de un drama en el que resultaba víctima de la brutalidad y chulería - es decir, la valentía - de casta. Los estrenos sucesivos de la obra en Berlín, Breslau, Gmünden y Viena fueron acompañados de algunos escándalos - abandono de las salas por parte de los oficiales, aplausos demostrativos al desenlace que hace triunfar pírricamente la violencia, etc. - y provocaron los primeros ataques de la prensa militarista y antisemita. Un artículo de Victor Silberer, recogido por Urbach en Schnitzler-Kommentar (44), es un documento valiosísimo a la hora de calibrar y sondear la profundidad moral y humana de los súbditos de la Monarquía. La moral o moraleja de la obra lleva al autor del artículo a clasificar la

obra como "die Ausgeburt einer total verkrüppelten Phantasie und Moral". Uno de los supuestos pilares de la concepción moral que Silberer defendía era la caballería, "Ritterlichkeit", de la que estaban desprovistos todos aquellos que aplaudían la bofetada en el rostro del militar: "Die Leute, denen das gefällt, und welche die Ohrfeige beklatschen, die darin der Offizier erhält, sind diejenigen, die im wirklichen Leben - gewiss niemals Ohrfeigen zu geben, sondern bloss solche zu empfangen pflegen". Esta bravuconería, tan en la línea de la anti-mansedumbre nietzscheana, pero que como orgullo de casta tiene su origen mucho antes, es la expresión máxima de un machismo que cierta crítica cultural pretende limitar a ciertas latitudes. El término "Ritterlichkeit" encubre una realidad que coincide perfectamente con la que el término español expresa y a la que AS. intentó acercarse. Precisamente Ritterlichkeit es el título de una obra que el autor dejó en estado fragmentario y en la que vuelve sobre el motivo del duelo, esta vez desde otra perspectiva: el duelo por motivos pasionales.

Los años 1897-1898 ven la publicación, en forma de feuilleton literario, de una serie de narraciones, entre las que destaca Die Frau des Weisen, que después dará título a la edición en forma de libro que de las mismas hace Samuel Fischer. Esta colección, que aparece bajo la etiqueta de "Novelletten", incluye la narración Die Toten schweigen, una narración en la que traza los límites de la pasión adúltera entre la honorabilidad y la muerte. Una liaison extramatrimonial acaba en el accidente del fiacre en el que han pretendido huir al control de los pasantes para gozar unas horas de intimidad. Ante el compañero muerto, al que hasta unos momentos antes creía amar apasionadamente, la mujer recobra sus referencias al mundo de lo moral, que se manifiesta, además, como real y vivo.

En 1899 AS. recibe la consagración y confirmación de la otra capital cultural del mundo alemán: logra colocar en el Deutsches Theater de Berlín Paracelsus, Gefährtin y Der grüne Kakadu. La

primera de estas obras tiene como héroe al alquimista y médico renacentista Teofraсто de Hohenheim, que en la obra actúa de psicoanalista de una sociedad renacentista trasunto de la burguesa de nuestro siglo. También en la última de ellas utiliza la alegoría histórica: la sociedad aristocrática en las vísperas de la Revolución Francesa se convierte en la prefiguración y premonición de lo que después sería el Umsturz austríaco: "ein farbenvoller Untergang". AS. ha actuado aquí, como en otras ocasiones, no sólo de cronista sino también de profeta. La desesperación, la neurosis, el desprecio de la muerte, el cinismo y la brutalidad son los móviles de una acción que sirve de apoyo al intento, varias veces repetido en la historia del drama, de un teatro teatral, es decir, de un teatro dentro del teatro, que pone de relieve la imprecisión de fronteras que separan la vida y la ficción. Un grupo de aristócratas, reunidos en una espelunca parisina para, en busca de emociones, asistir a la representación de una revolución fictiva, se ven sorprendidos por la Revolución real y viva que transforma el mundo elegante de perversión y cinismo en una algarabía bárbara y salvaje.

Huelga decir que la intervención de un miembro de la Corte impidió la representación de esta obra en los escenarios austríacos.

1900, aparte de la alegoría histórico-simbolista Der Schleier der Beatrice, que de nuevo tematiza la proximidad sexo-muerte y que sería estrenada en Breslau, ve aparecer, en la gaceta liberal que había fundado Theodor Herzl Neue Freie Presse y que después concitaría las iracundas diatribas de Karl Kraus, el primer "affaire" de los que AS. sería protagonista: la narración en forma de monólogo interior Leutnant Gustl, que sería piedra de escándalo para el estamento militar de los últimos días del Imperio. En ella un teniente, caracterizado con todo el realismo y lujo de detalles que a su autor le permitía la abundancia de un modelo estudiado directamente del natural, pone de relieve todo el montaje de convencionalismos, todo el anquilosamiento espiritual de una sociedad representada arquetípicamente por uno de sus estamentos más significativos: la baja oficialidad. Uno de los tenientes del "Sirk" (45), que



tan bien caracterizaría posteriormente Karl Kraus en Die letzten Tage der Menschheit, logrero y medrador, sablista e ignorante, violento y narciso, pariente fictivo del Trotta Jr., el héroe de La Marcha Radetzky de J. Roth, hace un strip-tease psicológico y desmonta toda su estructura interior en una conversación consigo mismo, en la que aparecen elementos tan encubiertos como la cobardía, el prejuicio racista o la ignorancia cultural. El nudo de la acción es un incidente ocurrido a la salida de un concierto al que Gustl ha acudido por invitación y en el que, como corresponde a una persona acostumbrada a la fanfarria militar, se ha aburrido hasta el nerviosismo. Un desenlace fatal, subrealista le permite recuperar todo el engranaje de su psiquismo y de su entorno: el panadero - es decir, un civil - que le había inferido una supuesta ofensa, a la que él no se había atrevido a contestar conforme a las ordenanzas del honor, cae fulminado la noche de actos por un ataque de apoplejía. Dado que sólo el panadero sabía del incidente, Gustl queda liberado de su deber suicida y recupera su dignidad estamental, razón y mentira vital de su existencia, y puede seguir así funcionando en un ejército y en una sociedad que, al mismo tiempo que sacrifica en aras de los convencionalismos, es víctima de los mismos.

También en esta ocasión AS. ha actuado de testigo y profeta. El fracaso militar y político de un estado integrado por tales instituciones y que admitía a su servicio tales peones sería un corolario que cualquier mirada penetrante habría podido deducir. En vez de esto, el estamento militar, herido en su orgullo de casta, citó al autor ante un tribunal de honor - citación de la que AS. hizo caso omiso - que acabó con su degradación.

Intentar establecer una periodización de la obra de AS. es una tarea ardua, pero en general puede tener validez la consideración de un primer estilo de corte anatoliano, es decir, impresionista, que a partir, aproximadamente, de los primeros años del nuevo siglo, cuando el autor llega a los cuarenta, va tornándose más reflexivo.

La etapa anterior ha registrado tipos y ambientes o , mejor dicho, tipos en un ambiente. Tanto unos como otros son veraces, pero están observados en su dimensión exterior, en su comportamiento reactivo ante los estímulos exteriores: su prototipo es Anatol. Sus personajes son centrípetos y están sujetos, en parte, a la determinación, ya que actúan necesariamente bajo el impulso del exterior. "Yo soy así" dice en cierta ocasión Anatol, quien pretende imponer así un hecho que él acepta como inamovible.

Con el paso del tiempo, sus caracteres dramáticos y los héroes de sus novelas van adquiriendo una naturaleza centrífuga: la acción brota del interior y configura su entorno. Su estilo se irá haciendo más grave, más lento e incluso derivará hacia las grandes dimensiones. Buena prueba de ello es Der einsame Weg, un drama de sociedad en cinco actos en el que las anteriores escenas y narraciones breves y rápidas "en cupé", a dos - por ejemplo las escenas de Anatols Denksteine o Die Frage an das Schicksal, el paso Halbzwei, o Die Toten schweigen - se entretejen, formando una historia argumental y una estructura más complejas, en los destinos de una familia, la del Director de la Academia de Bellas Artes Wegrat. Todos los personajes que atraviesan la escena van describiendo una estela de soledades que no se ven perturbadas por sus más o menos íntimos encuentros. Su punto de referencia son las comunes amistades, pero cada pareja, Johanna y von Sala, Felix y Julián, por ejemplo, gozan de la autonomía dramática, que les permite su propia relación, aquí integrada en un grupo.

El ciclo de "Einakter" Reigen llega en 1904. Surgido en 1896 y acabado en 1900, se publica primero en edición privada y después en ediciones masivas de grandes tiradas, que se prohíben en Alemania. Para la moral consuetudinaria del establecimiento esta obra consagra a AS. como el autor cínico y pornográfico de la época. En cada una de las escenas del ciclo, el impulso sexual se encarna en una pareja que nos hace asistir a toda la ritualización de acercamiento, engaño, entrega, separación y abandono con que un super-  
yo cultural ha encubierto la fuerza psíquica que más al descubier-

to pone la raigambre animal de los racionales. El motivo de escándalo era doble: concebido el ciclo como una especie de corro o danza - a ello hace referencia el título - con cambio de parejas, AS., además de poner al descubierto la realidad sexual que la personalidad (persona = máscara) y los convencionalismos pretenden encubrir - punto en el que coincide con Freud -, propone el poder igualatorio del sexo, con lo que la obra adquiere así un cierto paralelismo con las danzas medievales de la muerte. El "appeal", la llamada del sexo no conoce ni clases ni estamentos. A partir de la prostituta y el soldado, que inician la danza, la acción va ascendiendo a los distintos niveles económicos y culturales de una sociedad que, ante el sexo, desarma su trabazón jerárquica. La escena final cierra el corro con el emparejamiento de la cúspide y la base de la pirámide social: el conde y la prostituta.

Esta obra tardó dos décadas en llegar a un escenario. En 1920, en el Kleines Schauspielhaus de Berlín, tuvo lugar un estreno que acabó en escándalo. De él referimos en otro lugar.

El anquilosamiento institucional de la Monarquía es de nuevo el motivo argumental de Der Ruf des Lebens, drama en tres actos cuyo estreno se lleva a cabo en 1906 en el Lessing-Theater de Berlín bajo la dirección de Otto Brahm.

El centro de referencia de la crítica institucional que en esta obra realiza AS. es el ejército cacanio, institución en la que anidaban, encubiertos conceptualmente por derivaciones éticas, los falsos prejuicios. Un episodio bélico de mediados del siglo pasado - la guerra austro-prusiana posiblemente - es utilizado por Schnitzler para demostrar el poder inmolador, "thanático" de los convencionalismos. Mientras una vida pletórica de vivencias y posibilidades existenciales apela y se ofrece al disfrute racional de la misma, cientos de existencias perecen ante la fuerza mecánica del prejuicio. La obra, que ha sido interpretado como un ciclo de Einakter, presenta varios destinos humanos - una joven que sufre el egoísmo del padre, enfermo y esclerotizado, que la ha condenado

a un deber filial que ni siquiera existe; un regimiento de carceros que presta un juramento suicida para, supuestamente, lavar el honor del mismo, mancillado treinta años antes, si bien tras ese juramento sólo se esconde el deseo de venganza de su coronel, ofendido en su honor conyugal por uno de sus oficiales, etc. - víctimas de una pugna entre los deseos de vivir y de agotar los goces de la existencia y el anquilosamiento de unas instituciones y pautas de comportamiento - honor, deber filial, patriotismo, etc.- convertidas en mentiras vitales.

Hasta estas fechas sus más importantes obras y sus mayores éxitos han sido los dramáticos. Las narraciones publicadas no tienen la entidad cuantitativa - de formato y estructura - ni cualitativa de cualquiera de sus grandes obras dramáticas. A partir de la primera década del siglo irá consagrandose paulatinamente más atención a una narrativa que sólo esporádicamente abandonará el género chico, en el que va a producir auténticas piezas maestras de la "Novelle".

En 1908 aparece Der Weg ins Freie, la única novela que, junto con Therese, en razón de sus proporciones y estructuras merece tal designación genérica, ya que el resto de su obra narrativa tiene proporciones estructurales de arte menor.

El carácter abiertamente alusivo y, en parte, autobiográfico de la obra, hicieron de ella un acontecimiento literario. En esta novela un joven aristócrata, músico aspirante a director de orquesta, típico producto del ambiente cultural esteticista vienés, lucha entre la voluntad de medro social, el deseo egoísta de libertad y el compromiso ético que deriva de la responsabilidad de sus acciones. La ruptura sentimental y el quebrantamiento de unos compromisos éticos son el peaje que el protagonista, que porta, si bien no exclusivamente, muchos rasgos del propio AS., paga para poder seguir por "el camino de la libertad".

Esta obra representa para algunos (46) la identificación de la obra de AS. con la moral del señor - Herrenmoral - nietzscheana, que para AS. es, según Reichert, "the correct and proper expression of the artistic personality, perhaps even of his own personality". (47)

En 1908, siguiendo el ejemplo de muchos otros colegas de la pluma - Hofmannsthal, por ejemplo, - AS. ensaya otra faceta de su actividad creadora al realizar una incursión al "Singspiel" o drama lírico. Este primer "Singspiel", Der tapfere Kassian, fue trasladado al pentagrama por Oskar Strauss, compositor que ya había trabajado sobre libretos "literarios" - Ein Walzertraum de Dörmann -. Pronto se verá seguido de la reelaboración musical de Liebelei, que se estrena como ópera en 1910 en Frankfurt, al socaire de un público esteticista que hacía del arte un objeto de consumo (48).

Estos ensayos paraliterarios continuarían después con algunas escapadas al campo de la cinematografía en un intento no sólo de buscar nuevas posibilidades económicas y financieras a su creación, sino también de buscar nuevas formas de expresión por el camino de este arte sintético. En 1911 la "Österreichisch-ungarische Filmindustrie" le hace una oferta de filmación de una de sus obras. A partir de ahí AS. se ocupará, esporádica pero intensamente, de este medio, para el que incluso escribirá varios guiones que le permiten ocupar así un lugar destacado entre los pioneros de la llamada "filmoliteratura" (49). Este mismo año aparece y se estrena el que, en opinión de varios críticos, es el único drama histórico de AS.: Der junge Medardus. La complejidad argumental, el elevado número de personajes que hace intervenir - 79 - y las referencias a unos hechos históricos e historiados parecen confirmar la suposición de que, por encima de todo, AS. ha pretendido en esta obra dar al cuadro histórico de una época la vivacidad de la representación dramática. Evidentemente, un drama que hubiera querido ser dramático habría debido ser más funcional.

¿Qué le ha impulsado a una empresa tan expuesta al fracaso en una época en la que el drama histórico había pasado? La gestación de la obra tiene lugar en 1901, fecha en la que todavía está próxima la degradación militar del autor, dictada por la sentencia que concluía el asunto Leutnant Gustl. ¿Tal vez ha querido dejar AS. un testimonio de su proximidad a la esencia histórica de Austria con una pieza que, al mismo tiempo que fustigaba el juego de intereses escondidos tras el concepto patria, predicaba una decantación del mismo? Por otra parte la celebración de las numerosas procesiones históricas que se organizaron bajo la monarquía bien le ha podido sugerir la forma y el formato de un drama que trasladara a las tablas una época de gran significado nacional y de un gran paralelismo histórico con aquella en la que AS. escribe. El autor acabará la obra en 1909, año que conmemoraba el primer centenario de la invasión y ocupación napoleónicas del Imperio y de la Capital y de las subsiguientes guerras de Independencia.

Finalmente, las posibilidades dramáticas que ofrece el emparejamiento de figuras históricas de rango universal, como Napoleón o los Valois, con otras de carácter y origen burgués, provinciano y casi medieval en una Viena todavía gremial a pesar de Schönbrunn, le han dado a AS. los suficientes puntos de apoyo como para tratar como conviene, de una manera realista y al mismo tiempo poética, el potencial dramático de una "historia" historiográfica.

Las referencias contemporáneas de la obra - los magnicidios o las relaciones morganáticas, por ejemplo - son motivos centrales de la obra que obviamente debían despertar, por asociación, reflexiones críticas más allá de la sensiblería popular. El marco argumental - la ocupación de Viena por las tropas de Napoleón -, que AS. ha estudiado sistemáticamente en la historiografía del asunto, es, según Claudio Magris, un pretexto para caricaturizar el sistema de comportamientos y actitudes estereotipados que constituyen la denominada "Wiener Seele" y para mostrar el reverso del mito habsbúrgico, el nido que las alas del águila imperial cubrían. ¿Otra nueva voz de alerta del escritor que, sin quererlo, se había constituido en conciencia liberada de una sociedad?

A pesar del ropaje y de la posible intencionalidad histórico-política o social de la obra, ésta tiene consistencia dramática propia. La figura del protagonista se tiene por sí misma: Medardo, un joven de la burguesía gremial, fracasa en sus intentos de vengar en Napoleón y en la familia Valois, pretendiente al trono y enemiga del Corso, la muerte de su padre y de su hermana. La interferencia en sus propósitos de una sentimentalidad enfermiza, de cuño muy vienés, muy finisecular y muy burgués, abúllica al principio y testaruda al fin, y la presencia de una fuerza fatal y trágica que le persigue, hacen de Medardo un Hamlet vienés de cuño psicoanalítico.

De la serie de narraciones breves que en 1911 publica, Hirtenflöte, aparecida en la Neue Rundschau, es una vuelta a un simbolismo que el autor nunca ha abandonado. La acción, inespecífica en cuanto a espacio y tiempo, nos sitúa ante los problemas que a la fidelidad plantea una espontaneidad a la que no se puede poner coto, so pena de invalidez anímica, y a la que no se puede dar rienda suelta so peligro de confusión existencial. Con ella entra de lleno en un camino, el de la novela psicoanalítica, que había comenzado con Der blinde Hieronymus und sein Bruder (1900) y que continuará con Frau Beate und ihr Sohn (1912), Dr. Grässler Badearzt, (1914) Fräulein Else (1923) y Flucht in die Finsternis (1917), todas ellas muy próximas a las doctrinas de S. Freud, si bien no hay una correspondencia exacta entre los patrones temáticos de la literatura schnitzleriana y los esquemas conceptuales de S. Freud.

Los nombres de los protagonistas - Dionisia, que hay que poner en relación con el dios griego, y Erasmo, que es el del sabio europeo epónimo de la tolerancia y liberalidad - nos sitúan en una pista de interpretación que, sin embargo, es difícil de formalizar conceptualmente. El ambiente mítico o féerico escogido por AS. es un requisito para que el autor pueda desarrollar una acción funcional a impulsos de una causalidad metafísica no realista, pero real. Dionisia, en cuyo interior yacen ocultos deseos de experiencias humanas (=sexuales), es obligada por su marido Erasmo a abandonarle y dar rienda

suelta a sus impulsos para que así retorne purificada a él. Ni la limitación de la vida conyugal ni lo ilimitado de una vida al margen de las prohibiciones logran aportar un autoconocimiento integrador. Las aporías de una relación interpersonal y de la institución matrimonial, quedan así basadas en la composición dual y polar - impulso/razón - de la psique. Esta narración es de las pocas en la que la forma narrativa típicamente schnitzleriana, el monólogo interior - ya directo o indirecto, ya exclusivo o extenso -, cede a una forma tradicional, cuentística: la "telling form" desplaza a la "showing form", la informante a la mostrante.

La siguiente narración importante Frau Beate und ihr Sohn vuelve al monólogo interior no consecuente o, como se ha denominado, monólogo interior indirecto, en el que el autor hace acto de presencia en una narración que no sólo representa, sino que también reporta, informa. De nuevo AS. intenta bucear en las profundidades del alma, como casi siempre, femenina, para descubrir y analizar las motivaciones profundas del comportamiento. Una viuda de la alta burguesía, de veraneo en el Salzkammergut, va descubriendo la motivación incestuosa de su amor maternal, cuya bajeza trata de ignorar para poder soportar la condenación tanto de la propia conciencia como de la sociedad. Cuando el fondo de su relación queda al descubierto, opta por la autoaniquilación amorosa, arrastrando a su hijo al fondo del lago, que les servirá de lecho nupcial.

Si Hirtenflöte tematizaba la insatisfacción de una relación interpersonal institucionalizada - el matrimonio -, Dr. Grässler Badearzt considera esa misma insatisfacción en la soledad y aislamiento de una soltería prolongada que acaba por marcar un carácter indeciso de componente neurótico.

En medio de esta serie magistral de narraciones breves se encuentra una de las obras dramáticas más interesantes, tanto desde el punto de vista de la construcción dramática como de la temática propuesta: Professor Bernhardt muestra las intrigas que se urden



desde los más diversos talantes políticos y religiosos contra un médico del "Elisabethinum" (50) que prohíbe, por falso humanitarismo tal vez, el paso del sacerdote a la cabecera de una enferma desahuciada: un caso de eutanasia que levanta una polverada política en nombre de una libertad religiosa que sólo esconde intereses políticos y raciales. Dado el origen semita del profesor, el incidente desencadena toda una ola de protestas, y conspiraciones que acaban con el médico en la cárcel, si bien, gracias a su gran significación profesional, es rápidamente rehabilitado. El conflicto profesional y religioso, muy certeramente expuesto en un enfrentamiento dialéctico entre el sacerdote y el médico, es sólo un pretexto que toma el autor para desenmascarar los intereses escondidos tras el antisemitismo vienés. La obra, publicada en 1912, no se estrenó en Austria hasta después de la caída de la Monarquía, no tanto por el carácter de las cuestiones religiosas tratadas, cuanto, como reza el protocolo del censor, ya citado, por la tendenciosa y desfigurada representación de la situación del país (51).

Tras esta obra el estro dramático de AS. da señales de agotamiento. Todavía publicará cinco dramas y un ciclo de Einakter, pero, a excepción de una comedia, Fink und Fliederbusch, todos ellos reinciden, unas veces con humor, otras con ironía, otras con amargura, en temas, motivos y formas ya tratados anteriormente. Alguno, como Komödie der Verführung, se perderá en lo confuso.

Komödie der Worte, estrenada en plena guerra, es un ciclo de "Einakter" que engloba Die Stunde des Erkennens, Grosse Szenen y Das Bacchusfest. El común denominador de estos monoactos es su tema: El poder de la palabra y el abuso del mismo. El lenguaje, instrumento de comprensión, queda modificado en su determinación natural bajo la presión de los intereses y se convierte así en un instrumento de camuflaje, de ocultamiento. A través del lenguaje el hombre realiza un personaje que oculta su persona.

Fink und Fliederbusch es una ironía sobre la práctica de un periodismo que somete convicciones y creencias a la dialéctica autónoma de la profesión. Un periodista con deseos de medro y ascenso profesional interviene en dos periódicos de color político distinto, realizando un trabajo perfecto de desdoblamiento de personalidad que pone de relieve el falso fondo de las convicciones.

Con referencias a esta obra Reinhard Urbach (52) cita el caso de Adam Müller, que, un siglo antes, había ofrecido al gobierno prusiano la posibilidad de realizar, bajo distintos nombres, dos periódicos de signo político opuesto: uno a favor del gobierno y otro de oposición al mismo.

AS., como el protagonista Fliederbusch, reduce al absurdo la supuesta práctica comprometida de cierto periodismo tras el que se esconde el narcisismo profesional y, en el mejor de los casos, una dialéctica - la de la opinión pública - de la que el periodista es manipulador y al mismo tiempo víctima.

Este alegato contra el periodismo de partido tenía su motivación en las banderías "journalísticas" de la Viena agitada por el genio publicístico de Karl Kraus y posteriormente, en un nivel inferior, por Bettauer. En esta visión negativa, no tanto del gremio cuanto de la manera de profesarlo, coincidía con Karl Kraus, quien, con Die Fackel, pretendió ejercer una especie de antiperiodismo. La fuerza demiúrgica de la palabra llega a crear, transformar y modificar a quien la crea, transforma y modifica. El caso de doble personalidad del periodista Fliederbusch no proviene tanto de las profundidades del alma - lo que haría del asunto un caso de esquizofrenia -, cuanto de los intereses políticos, económicos y sociales que presionan sobre el sujeto de la palabra. El sofista Fliederbusch afirma desde un periódico lo que él mismo niega desde otro. El periodista Fliederbusch, un profesional de la palabra, es víctima de ésta y de las presiones que sobre la misma se ejercen.

El desplome del orden social y político en el que había crecido y madurado, incide sobre su creación literaria. Al agotamiento biológico - en 1918 AS. tiene 37 años - viene a añadirse el agotamiento de sus fuentes de inspiración. La transformación de las circunstancias sociales y políticas de su obra parecen haber producido en AS. una desorientación creativa. Precisamente durante la Guerra Mundial trabaja en un relato autobiográfico, que se publicará póstumamente bajo el título de Jugend in Wien, y en los ensayos de carácter filosófico-crítico Buch des Bedenkens.

A partir de 1918 las publicaciones originales de AS. pierden la frecuencia anterior, su fecundidad decrece y su obra reitera temas, motivos y ambientes anteriores, que, al desaparecer de la realidad histórica, se hacen anacrónicos en su referencia social, si bien, desde el punto de vista de su validez, son intemporales. Todos los críticos están de acuerdo en afirmar que AS. se ha quedado varado literariamente - por lo menos en lo que respeta a la capacidad de fabulación argumental - en la época francisco-josefina. Y no sólo literariamente sino también sentimental y vitalmente, pues, sin justificar el anterior estado de cosas, que había criticado sin compasión, rechaza una politización totalitaria de la existencia con la que no podía identificarse su humanismo liberal. No obstante, todavía nos va a dar, sobre todo en el campo de la novelística, una serie de obras maestras. En 1924 consigue estrenar Komödie der Verführung en el Burgtheater. Se trata de un drama de estructura original - un héroe y tres heroínas en tres fases distintas de su existencia que corresponden a los tres actos -, abigarrado y barroco en el que aparece un motivo típicamente anatoliano: la seducción vista como posibilidad de autorealización existencial. Tres mujeres de distintas capas sociales acceden a la madurez y a la emancipación a través de la seducción que amana de Max y que ellas sienten pero de la que éste no es consciente. Estas tres mujeres y Max hipostasían al auténtico protagonista de la obra: la seducción en su doble vertiente activa y la pasiva. Musil, en su reseña para "Der Morgen", notaba el elemento original de la obra:

"dass, das meiste in den Zwischenakten geschieht. Menschen treffen und verabschieden sich in den Szenen, aber in den Zwischenakten verlieben sie sich in einander, schlafen mit einander, streiten sich mit einander und wechseln einander" (53). De esta manera los actos mismos son meras retro - y perspectivas que, como también advierte Musil, revelan la filosofía del drama: "dass der Augenblick nichts ist als der wehmütige Punkt zwischen Verlangen und Erinnern" (54). No obstante lo original de la concepción y la adecuada realización de la misma, la obra peca de irregular y confusa.

Fräulein Else, Traumnovelle y Spiel im Morgengrauen abren la última gran época creadora del autor. Las tres son obras maestras del del género narrativo menor.

En Fräulein Else vuelve de nuevo al monólogo interior consecuente. Los conflictos psico-sociales de una muchacha de la alta burguesía que tiene que venderse, simbólicamente, para salvar la posición económica de la familia, dan la breve trama argumental. El análisis del interior, transmitido sin la intervención del narrador, pone al descubierto la trama de sublimaciones, represiones y prejuicios latentes bajo la monotonía de una vida consuetudinaria. Para cumplir sus íntimos deseos de prestigio social y bienestar económico y sus sueños de triunfo, debe mostrarse desnuda al posible prestamista, cosa que una moral sin fundamento, un concepto convencional de la decencia le prohíbe. Esto supone un shock de culpabilidad que desencadena una tormenta interior, descrita con todo tipo de detalles científicos - sueños, imágenes, alucinaciones, etc. - y que acabará en el suicidio. El argumento, tal vez algo tremendista, tiene muchos rasgos de diversos acontecimientos reales que tuvieron lugar en el contexto del autor.

Traumnovelle, publicada por entregas en una revista, tematiza, más claramente que cualquier otra obra de Schnitzler, la imbricación de vida y sueño o, si se quiere, la proximidad causal entre un mundo real y cósmico y un mundo interior constituido por deseos, temores e impulsos. Un médico vienés, a partir de la infidelidad intencional de su mujer, expresada en el relato de un sueño, siente nacer en él instintos eróticos que le llevan a agotar todas las

posibles vivencias que la noche le ofrece, penetra indebidamente en la orgía de un club privado de la alta sociedad. Una de las bacantes que actúa en esa sociedad se ofrece como víctima para salvar al protagonista de la muerte a la que le condena la violación de un coto del que está, por razones de clase, excluido. La proximidad de impulso erótico y muerte, de eros y thanatos, le dota de una penetración en el enramado de la vida que le vuelve a la vigilia de la fidelidad matrimonial y de la razón. Un "superego" fuertemente profesionalizado triunfa sobre las aberraciones sexuales que en ese ambiente primaveral de la noche vienesa, en contacto con un mundo prohibido y bajo la acción inconsciente de una revancha conyugal, está dispuesto a dejar aflorar niveles inferiores de la personalidad. Este mundo vivenciado en un estado semionírico - la acción tiene lugar durante la noche, los sucesos no parecen obedecer la lógica de la vigilia, etc. - actúa de catarsis en el alma cargada de deseos y represiones de Fridolin. Las coincidencias con las doctrinas del psicoanálisis son múltiples y evidentes. AS. reinterpreta y varía aquí un motivo tradicional de la literatura y del mito a la luz del psicoanálisis: La muerte del injusto para salvar al inocente. La aceptación, aparentemente voluntaria, de la muerte por parte de la desconocida bacante junta los extremos de la gama amorosa: "charitas" y "eros". ¿Pretende el autor mostrar la noble raíz del amor erótico o, viceversa, el sentido instintivo del amor de caridad? Una cosa es clara: la escasa motivación de este sacrificio voluntario alude a la radicación inconsciente, es decir, más allá de la voluntad, en el instinto erótico, del mismo.

La base real de este relato - la existencia de tales clubs en la Viena de la época - está más que documentada. Una sociedad en la que al socaire del dinero y de la laxitud moral, prosperaban las más extrañas aberraciones, tal y como demuestra la casuística clínica de los psicoanalistas vieneses, tenía que hallar salidas indirectas y secretas a las mismas. La participación de grandes personalidades de la vida pública vienesa en estos cenáculos no fue esporádica.

Flucht in die Finsternis es la última narración, aparecida poco tiempo antes de la muerte del autor, que puede considerarse como sintomática para un estado de espíritu que había empezado en el juego de Liebelei y acaba en la huida a las tinieblas, a la oscuridad de una psique, la de su época, sin punto de apoyo para la esperanza. Flucht in die Finsternis es el drama de una manía persecutoria: la esquizofrenia en la que acaba, alienado y burocratizado, el dandy del fin de siglo.

Junto a estas obras mencionadas que constituyen el núcleo del corpus schnitzleriano, existe una serie de obras satélites que, sin embargo, pueden representar con todo derecho el hacer del autor. Aquí omitimos su recensión, por razones de espacio, por la menor representividad sociológica-literaria frente a las comentadas, por el carácter reiterativo de temas y formas de los que las expuestas son obras maestras. Entre las narrativas cabe destacar la segunda novela de AS., Therese (1928), estructurada en muy breves capítulos - el autor la presenta como "crónica" - y que, de nuevo y muy en el sentido del "Entwicklungsroman", traza el curriculum vital de una mujer, cuya constitución psíquica y social responde a la de la "süßes Mädel", orientado al fracaso y a la desesperación; Die Weissagung (1905), que tematiza la exposición de la vida humana a la acción de fuerzas numéricas y fáticas, tema presente en Traumnovelle (1904) y que utiliza también en Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohm (1904) y en algunos dramas; y la narración Casanovas Heimfahrt (1918), que toma como motivo la figura del célebre seductor italiano en la etapa decadente de su vida. Entre las obras narrativas póstumas destaca Der Sekundant (1932), que reincide en el tema del adulterio intencional y en la acción determinante que sobre los impulsos volitivos ejerce el ambiente físico; Abenteuernovelle (1937), una narración en estado fragmentario que, como expresa el título, reflexiona sobre el sentido lúdico de una existencia entre la muerte y el amor en la Italia renacentista, y Frühlingsnacht im Seziersaal (1932), muy próxima temáticamente a la anterior, es una obra primeriza que anticipa, veinte años antes de que Freud publicara su Traumdeutung, la importan-

cia psíquica de la realidad onírica.

En el conjunto de obras dramáticas sobresalen las dos colecciones de "Einakter", Lebendige Stunden (1901) y Marionetten (1903), que, variando y perifrasedando asuntos ya presentados en otras obras, tienen especial interés porque demuestran la preferencia de la maestría del autor en este género. El segundo "Einakter" de la serie citada en primer lugar, Die Frau mit dem Dolche, de ambientación paranormal y casi mágica y que tematiza la eficiencia real de lo preconsciente, servirá de libreto a una ópera rusa de Ivanovitch Reibikov editada en 1911. La figura de Casanova ha sido también objeto de un trabajo dramático en Die Schwester oder Casanova in Spa (1919), drama jocoso en verso que de nuevo incide sobre el tema de la seducción, activa y pasiva, como forma de comportamiento humano. Finalmente Im Spiel der Sommerlüfte (1930), temáticamente emparentada con Frühlingserwachen, aunque sin el desgarró o tremendismo preexpresionista de Wedekind, toma como asunto la presencia inconciente de lo biológico - instintos, clima, procesos orgánicos, es decir, de lo irracional humano - en la vida consciente.

Un resumen cuantitativo de la obra schnitzleriana arroja los siguientes datos: en el corpus dramático existen un total de 43 títulos autónomos publicados en vida y cinco dramas póstumos: Ritterlichkeit, publicado por Urbach, Zug der Schatten, estrenada hace algunos años, Anatols Grössenwahn, Das Wort y Das Haus Delorme. La obra narrativa - narraciones, novelas, parábolas, etc. - comprende 58 títulos más otros siete póstumos. La ensayística, por su parte, tres títulos publicados y toda una serie de trabajos aforísticos, dispersos o póstumos, recogidos en el quinto tomo de las Obras Completas. De la obra lírica sólo disponemos de una edición de los poemas de juventud publicada por Lederer. Un relato autobiográfico y un diario escrito con intención publicística completan la obra literaria de AS.

Una obra tan fecunda y tan diversa y, al mismo tiempo, tan caracterizada hace tarea ardua y comprometida una exégesis schnitzleriana que pretenda reducir todo el material a conceptos críticos funcionales.



Notas al capítulo 3.

- 1) La célebre crítica americana Susan Sonntag, por ejemplo, es una acérrima enemiga de esta hermenéutica apoyada en el autor. "Fíate de la obra, no del autor" es un principio para el que pretende validez hermenéutica universal. Ver al respecto Kunst und Anti-Kunst. Hamburg, 1968.
- 2) La publicación de este último corre a cargo de la Academia de las Ciencias de Viena y la primera entrega, que cubre los años de 1909 a 1912, apareció en Noviembre del 81. Por lo que respecta a la autobiografía Jugend in Wien, existe una edición reciente, que empleamos aquí, en Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1981.
- 3) Afamado centro docente de fundación jesuítica; desde 1952 gimnasio estatal que estrenó nuevo domicilio en el Beethovenplatz, en las proximidades del Stadtpark. En el mismo gimnasio estudiarían, entre otros, Peter Altenberg, Beer-Hofmann y Hugo von Hofmannsthal.
- 4) JIW, pag. 45-46.
- 5) Ib. pag. 90.
- 6) Ib. pag. 90.
- 7) Ib. pag. 91.
- 8) Ib. pag. 93.
- 9) Ib. pag. 94.
- 10) En JIW escribe al respecto: "Ich las, meist in der Hofbibliothek, das Leben Jesu von Renan und die Evangelien, und setzte mich in meinem Tagebuch rationalistisch mit dem Wunderglauben der Legende, gehässig mit Papst und Klerus auseinander ..." (pag. 94.).
- 11) JIW, pag. 93. Además Sicherheit ist nirgends de Norbert Abels Königstein, 1982.
- 12) En La Bohemia, Henry Murger dedica el prólogo a hacer una descripción socio-psicológica de este sistema de vida anti-burgués que halla en él un retrato más vivido que en la novela que introduce.
- 13) JIW, pag. 93.
- 14) JR, Werke, 4. Kiepenheuer & Witsch, 1976, pag. 195.
- 15) Esta asociación estudiantil llevaba el rimbobante título de "Waidhofener Verband der Wehrhaften Vereine Deutscher Studenten in der Ostmark", de claras resonancias nacionalistas que preludiaban el nazismo.
- 16) JIW, pag. 151.
- 17) Ib. pag. 279.
- 18) Ib. pag. 189.

- 19) Ib. pag. 189.
- 20) Ib. pag. 194.
- 21) Ib. pag. 188.
- 22) Olga Waissnix: AS. - Olga Waissnix. Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel. Viena-Munich-Zurich, 1981.
- 23) JIW, pag. 267.
- 24) Ib. pag. 267.
- 25) Ib. pag. 60.
- 26) Wagner, Renate: Frauen um AS. Viena-Munich, 1980.
- 27) En este sentido se expresa Max Halbe en sus recuerdos autobiográficos Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens. 1893-1914. Danzig, 1935.
- 28) JR, Werke 4, Kiepenheuer & Witsch, pag. 197.
- 29) TB, 1909-1912, pag. 161.
- 30) Ib. pag. 170.
- 31) Todavía sin publicar esta parte del Diario, se encuentra en posesión de la familia Schnitzler y en los archivos que del autor existen en Cambridge y Freiburg.
- 32) TB, pag. 246.
- 33) Ib. pag. 178.
- 34) Ib. pag. 180.
- 35) Ib. pag. 155.
- 36) En carta a Georg Brandes, célebre historiador de la literatura y comparista danés. Ver: AS. - Georg Brandes Briefwechsel. Berkeley, 1956, pag. 142.
- 37) Citado según Urbach, R.: Schnitzler Kommentar. Winckler, Munich, 1974, pag. 186 y ss.
- 38) Viereck, G.S.: The World of AS. en Glimpses of the Great. New York, 1930.
- 39) Wunberg, G.: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Kritik zwischen 1890-1910.
- 40) El término pretendía ser una designación epocal nítidamente programática, de la categoría de las que con carácter arquetípico se utilizan en la historiografía literaria alemana y pretendía, sobre todo, funcionar oposicionalmente al término Die Klassik.
- 41) En 1889 fue derribado el edificio en el que se alojaba el Café Griensteidl. El cenáculo literario que en él se reunía pervivió, si bien por poco tiempo. La desaparición del Café y de su atmósfera fue aprovechado por KK. para lanzar su panfleto crítico Die demolierte Literatur.

- 42) Lederer, Herbert: ASs. Frühe Gedichte. Berlin, 1969, pag. 62.
- 43) Ver nota anterior.
- 44) Urbach, ob. cit., pag. 157.
- 45) Zona de boulevard en la Ringstrasse en su confluencia con la Kärntnerstrasse, en el lugar en el que se halla emplazado hoy el Hotel Bristol, enfrente de la Opera, y que era lugar predilecto de cita, galanteo y cháchara del vienés. KK. sitúa a sus tenientes Pokorny, Powolny y Nowotny (Die letzten Tage der Menschheit) en esta parte del corso.
- 46) Reichert, Herbert: Nietzsche and Schnitzler en SiAS, pag. 95-107.
- 47) Ib. pag. 107.
- 48) AS. compuso un vals para la obra que, posteriormente, fue utilizado por su hijo para la escenificación de la misma en el Burgtheater en la temporada del 68. El compositor de la ópera fue el checo Frantisek Neumann. Otros compositores que posteriormente se ocuparon del motivo fueron Oscar Strauss y Carl Nordberger.
- 49) Un artículo de Walter Fritz con el título AS. und der Film, publicado en Jiasra, 5, iv (1966), pag. 12-32, registra en total 7 guiones cinematográficos y 12 versiones filmicas de sus obras hasta el año 1964.
- 50) Supuesta institución médica que en la ficción schnitzleriana pretende reproducir la clínica que su padre fundara y dirigiera.
- 51) Ver nota 37.
- 52) Urbach, R.: Schnitzler en Friedrichs Dramatiker des Welttheaters. Hannover, 1968, pag. 91.
- 53) Musil, Robert: Gesammelte Werke, II, Rowohlt, 1978, pag. 1666.
- 54) Ib. pag. 1667.

#### 4. COORDENADAS EPISTEMOLOGICAS. PERIODIZACION Y CLASIFICACION.

##### 4.1. Periodización

##### 4.2. Clasificación

###### 4.2.1. Problemática

###### 4.2.2. Registro clasificatorio

###### 4.2.3. Los géneros en AS.

###### 4.2.3.1. La lírica

###### 4.2.3.2. El ensayo y lo sapiencial

###### 4.2.3.3. Drama y narrativa

###### 4.2.4. Los estilos y la ideología

###### 4.2.4.1. Historicismo

###### 4.2.4.2. Impresionismo

###### 4.2.4.3. Simbolismo

###### 4.2.4.4. Subrealismo

###### 4.2.4.5. Expresionismo

##### 4.3. Conclusiones

##### 4.1. Periodización:

La obra de AS. es de difícil distribución o partición cronológica. Toda ella, dentro de una gama amplia de géneros y estilos, muestra una unidad monolítica. Obras tan dispares, al menos cronológicamente, como Sterben y Fräulein Else llevan el cuño innegable e idéntico de la personalidad del autor, unitaria y polifacética al mismo tiempo. Desde el primer momento AS. ha simultaneado estilos y géneros, de tal manera que la metamorfosis o evolución que todo autor sufre, en el caso de AS., no ha sido sucesiva, sino simultánea. AS. ha presentado desde el primer momento las posibles facetas de su rostro literario, de su estilo, de su temática, y de su talante, que han permanecido hasta el fin de su curriculum literario idénticos a sí mismos: el análisis y la crítica de una sociedad

existencial y culturalmente incómoda. Tanto desde el punto de vista estructural como temático, compositivo, técnico o contextual, el monólogo interior de Friulein Elise coincide perfectamente con el de Leutnant Gustl, escrito casi un cuarto de siglo antes. Por eso resulta muy discutible el intento de periodización estilística de E. Jandl en su disertación doctoral sobre la narrativa de AS. (1). En ella Jandl distinguía

- Un período de preparación que alcanzaría hasta Sterben, narración que corresponde a los postulados de la literatura nerviosa propuesta por Hermann Bahr y que supondría la fase literaria y biográficamente juvenil del autor, es decir de 1880 a 1892. Estilísticamente Jandl identificaba este período con el impresionismo.
- Una segunda fase de narraciones fantásticas hasta 1914 y que cubrirían los años de vigencia del simbolismo y la madurez del autor.
- Finalmente, una serie de narraciones y la novela Therese que tratan la problemática de la vejez.

Este esquema de Jandl, válido, sólo en líneas generales, para las narraciones, difícilmente se puede aplicar al resto de la obra. En la segunda época, por ejemplo, la de las narraciones fantásticas, caerían dramas como Der Ruf des Lebens (1906), concebida con un sentido realista-naturalista, a pesar de un título de resonancias simbolistas. Incluso la aplicabilidad de este esquema a la obra narrativa no dejaría de tener dificultades: en esa misma segunda fase habría que incluir la novela Der Weg ins Freie que no coincide, ni estilística ni vivencialmente, con la época así fijada por Jandl.

En nuestra opinión, la trayectoria vital del autor ofrece un criterio de periodización más útil y exacto que el estilístico, si bien tendría incidencia sobre éste: el desarrollo psicológico-existencial del autor ha marcado claras divisorias, fácilmente constatables, en su creación literaria. La obra de AS. muestra

unas cesuras que se corresponden con las diferentes actitudes existenciales del desarrollo biográfico. Mientras que otros autores, por ejemplo un HB, han seguido un ritmo creativo que no coincide con su bio-ritmo y que se desarrolla a impulsos de una dialéctica estilística - del naturalismo, a través del impresionismo y simbolismo, hasta el expresionismo -, en AS. el ritmo literario viene determinado por el proceso biológico.

En este sentido se puede señalar una clara divisoria existencial que tiene un reflejo indeleble en su literatura: en 1912, fecha en que AS. cumple los cincuenta años y es celebrado con grandes elogios, se cierra una primera etapa que, incluyendo diversos estilos y temas, vienen marcados por el marchamo de la juventud. Dentro de esta primera época habría que señalar dos fases. Los primeros 15 años de actividad literaria del autor pueden colocarse bajo la rúbrica de una visión juvenil del mundo que marca su estilo en un sentido impresionista. En esa época, AS. capta más que elabora, reproduce, configura y ordena más que crea. Sus obras ensayan siempre nuevos campos y nuevos géneros - el "monólogo interior", el ciclo de "Einakter", "die Burleske" etc. - sus preferencias derivan hacia el género corto. Una ironía amable preside su imagen de la realidad.

Una segunda fase, que podríamos denominar viril, de este primer período consagra y fija los logros adquiridos en esa primera fase experimental y le hace derivar hacia la narrativa, vehículo más adecuado para la reflexión, que se le va imponiendo como actitud vital. Ensayó géneros más largos y complicados - Der junge Medardus o Der Weg ins Freie - y sus obras empiezan a delatar un ideario más hecho, más elaborado y no tan a merced de la impresión.

Sobre este período de madurez viene a incidir la guerra que graba su surco y potencia la inclinación biológica a la reflexión y la melancolía de la vejez. Esta orientación se ha visto favorecida finalmente por las consecuencias sociales del "Umsturz": al faltarle el sustrato vivencial de su literatura anterior, es decir,

la sociedad burguesa pre-socialista y el correspondiente ordenamiento social y político que le han servido de motivación, AS. profundiza su análisis psicológico, que así se sustrae al reproche de "trasnochado" que desde diversos puntos se le hizo. El mismo J. Wassermann, en otro tiempo tan servil con AS. (2), le reprochará el reflejar un mundo caduco. Los acontecimientos biográficos posteriores - la separación matrimonial y el suicidio de su hija - acentúan un sentido senil de una imagen del mundo que había empezado en el escepticismo y acabado en la amargura y en la resignación.

#### 4.2. Clasificación:

##### 4.2.1. Problemática

La hermenéutica e historiografía literarias manejan preferentemente dos criterios de clasificación: el que expresa la autoconciencia que los autores han tenido de sí mismos y aquel otro que trata de agrupar estilística y ideológicamente una determinada realidad literaria, diversa y múltiple, y hacerla científicamente manejable. Al primer criterio responde las clasificaciones generacionales - "Generación del 38", "Generación del 27" en España, los "Tachtigers" en Holanda, "El grupo del 47" en Alemania, - y programáticas - "Van nu en straks", "parnasianos", "Jung-Wien", etc. -. Su validez científica es escasa ya que se limitan o bien a señalar la situación cronológica de los autores dentro de una literatura o a expresar unas inespecíficas intenciones, a veces distintas del resultado poético final. Al segundo criterio corresponden esas etiquetas ideológicas y estilísticas - naturalismo, simbolismo, romanticismo, modernismo -, sociológicas - literatura comprometida, literatura proletaria - o genéricas - drama realista, drama burgués - etc. que, siendo más objetivos, corren, sin embargo, el peligro de reducir el carácter vivo y polifacético de una obra a etiquetas que,

absolutizadas, falsean la realidad que intentan ordenar, perdiendo así su valor epistemológico.

Con todo, las etiquetas clasificatorias son imprescindibles en una disciplina que, si bien tiene como objeto la realidad dinámica y flúida del espíritu, debe reducir ésta, como la ciencia, a conceptos más o menos funcionales.

Las rúbricas que se utilizan comúnmente en la literatura austríaca de la época son muy diversas, dadas, en primer lugar, esa situación peculiar de la misma dentro del contexto general europeo y, en segundo, la originalidad de sus autores que, si bien integran elementos tradicionales y contextuales, los superan y trascienden sin llegar a la vanguardia. Gran parte de los autores austríacos han sido solitarios o marginados de los grupos literarios. Trakl, Kafka o Kraus siguen un curso propio al margen de las grandes vías literarias, que sólo incidentalmente atraviesan. Otros están movidos por un impulso ecléctico que integra diversas cosmovisiones, estilos y planteamientos. Tal es el caso de Arthur Schnitzler. Si todo intento clasificatorio se realiza a base de un proceso de reducción, de simplificación o, mejor dicho, de abstracción y, en cuanto tal, de empobrecimiento de la realidad clasificada, en el caso de Arthur Schnitzler, que ha tenido una gama o paleta literaria amplísima y que ha vivido una época en la que los credos literarios, movimientos ideológicos e, incluso, la realidad sustrato se han visto modificados a un ritmo de vértigo, el peligro es mayor. Para evitarlo, en vez de clasificar, vamos, más bien, a realizar una operación de desintegración de la obra schnitzleriana en sus elementos, que distribuiremos en los distintos "ismos" en boga en la crítica literaria. Vamos a proyectar sobre su poesía todas las perspectivas a las que puedan dar pie los elementos que integran sus obras y su personalidad.

Dada la rapidez vertiginosa con que se suceden los credos estéticos e ideológicos, es tanto más aconsejable este pluriperspectivismo con el que pretendemos registrar los posibles contactos, coincidencias



a influjos que la época haya ejercido sobre AS. y viceversa. Sin embargo, se debe insistir sobre el carácter unitario y, al mismo tiempo, polifacético de la obra de AS. y negar "ab initio" el carácter tráfuga que tantos autores de la época poseen, empezando por el propio HB. La conversión de una confesión, literaria, estética o ideológica, a otra, fenómeno tan frecuente en la época, no afecta a AS., que ha tenido como principio rector la identidad consigo mismo.

#### 4.2.2. El registro clasificatorio

Las clasificaciones de manuales y monografías adoptan muy diversos criterios a la hora de perspectivar la obra de AS. Consiguientemente las rúbricas resultantes son distintas y a veces contradictorias. Roland Heger, por ejemplo, en su estudio Der öster-reichische Roman des 20. Jahrhunderts (3) hace la siguiente distribución temática de la novela austríaca contemporánea:

- Novela de fuerzas metafísicas: Werfel, Kafka, Mayrink, Ginzkey, Csokor, Kubin.
- Las nuevas formas: novela polihistórica de Musil o Broch, novela total de Gättersloh, la novela objetiva de Handke y Jonke y novela muda de Doderer.
- Novela psicológica de Hofmannsthal, Rilke, Zweig, Saiko, Horvath o Canetti.
- Novela dedicada a los problemas de la época. En este último apartado incluye, junto a Bahr, Brod, Roth, Lernet-Holenia, Auernheimer y Dörmann, a AS.

Un volumen paralelo dedicado a la narración breve, Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts de R. Blauhut (4), incluye a nuestro autor en una narrativa documental de cuño impresionista que se pone bajo el patrocinio de una figura schnitzleriana - "Die Welt Anatols" - y que incluye también a Bahr, Dörmann, Andrian, Beer-Hofmann y Schaukal. Otros epígrafes que utiliza el autor y que no afectan a AS. son narración impresionista, regionalista, expresionista y miniaturista.

Por su parte Gottfried Just (5) ha distinguido, con referencia a la novelística schnitzleriana, los siguientes epígrafes:

- Narraciones impresionistas con técnica de comic - Bilderbogenbuch -. Son narraciones que se llaman de ambiente - Stimmungs-nouvelletten -. Resulta chocante la inclusión en este grupo de Leutnant Gustl y Fräulein Else.
- Narraciones parabólicas, sin precisión local ni temporal, en estilo de cuentos didácticos y que pretenden representar alegóricamente una cosmovisión.
- Narraciones fantásticas.
- Narraciones "novelas" propiamente dichas.

Otro estudio paralelo a los anteriormente citados, Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts de H. Vogelsang (6), entre otras rúbricas clasificatorias - dämonisches Theater, Traumtheater ( Hofmannsthal), Welttheater y Zeittheater, Mitleids Dramatik ( Zweig, Kraus, Wildgans, Werfel), aplica a la dramática de Schnitzler la etiqueta que éste ha utilizado para dar título a una de sus obras: Komödien der Worte und Gebärden.

Especial interés revisten los epígrafes que Lindken (7) ocasionalmente aplica a la obra dramática de AS., si bien sólo a título de anticipaciones: teatro épico y teatro del absurdo.

La enciclopédica historia de la literatura austríaca de Nagl/Zeidler/Castl (8) caracteriza toda la época schnitzleriana con la rúbrica socio-política "Gesellschafts- und Staatskrise", lo que alude al valor básicamente documental de esta literatura.

El diccionario de Kindermann (9) agrupa bajo el título de "impresionistas y neorrománticos" a HB, Rilke, PA, KK, Richard Schaukal, Stefan Zweig, Beer-Hofmann, Anton Wildgans, Stoessl, Kralik, Ginzkey, Felix Braun y Arthur Schnitzler.

Werner Tschulik (10) hace de AS. el caudillo de una "Wiener Schule" de confesión naturalista, atemperada por la tibieza del talante austríaco.

A. Schmidt (11) sitúa a AS. en ese impresionismo vienés que incluye a sus coetáneos de los grupos "Jung Österreich" y "Jung-Wien".

Por su parte, la obra de Soergel/Hohoff (12) incluye a AS. dentro del capítulo Das Junge Wien y le hace figurar también como el más significado naturalista austríaco.

Toda esta recopilación de rúbricas clasificatorias sirve para testimoniar la complejidad, dificultad e insuficiencia que entraña la tarea de tipificar unilateralmente a un autor.

Como opción más empírica y, por lo tanto de mayor validez científica, vamos a proyectar sobre los elementos ideológicos, estilísticos o genéricos presentes en la obra de AS. los correspondientes conceptos clasificatorios, para después reducir el cuadro resultante a una unidad que respete los datos.

#### 4.2.3. Los géneros en AS:

Un primer acercamiento ordenador a la obra de AS. es el genérico: ¿Qué posibilidades de expresión ha escogido AS. como vehículo de

una imagen del mundo nutrida por su experiencia de la sociedad burguesa? Un primer hecho constatable es la presencia del autor en todos los géneros poéticos. AS. ha sido incluso pionero de una especie paraliteraria, hoy día importante: la filmoliteratura. Junto a ésta se impone una segunda constatación: el carácter experimental que poseen en AS. muchas formas tradicionales, que él trata de ampliar y estirar hasta los límites con la vanguardia.

Narrativa y dramática son los dos géneros básicos de su actividad poética. El primero parece predominar allí donde el análisis psicológico, es decir, el análisis estructural de la personalidad finisecular es el núcleo de la creación poética; la dramática configura el encuentro de esas psicologías, individualmente analizadas, en sociedad. Junto a estos dos géneros, la lírica, el ensayo y la autobiografía representan un quantum no desdeñable dentro de la producción del autor. Vamos a empezar por estos.

#### 4.2.3.1. La lírica:

Con referencia a la lírica independiente - muchos de sus dramas están salpicados de auténticas efusiones líricas, que aquí no consideramos - está casi todo por hacer. Herbert Lederer ha publicado bajo el título de Frühe Gedichte (13) la lírica suelta de un Schnitzler principiante. La mayoría de los poemas están fechados antes de 1890, es decir, con anterioridad a los grandes éxitos dramáticos y narrativos del autor. Esta ha sido en parte la intención del editor que además, dadas las limitaciones de espacio de la edición, se ha visto precisado a realizar una selección de la "obra lírica primeriza" de AS. Una edición completa de su obra lírica está todavía por hacer. El inventario del fondo póstumo - Nachlass - editado por G. Neumann y Jutta Müller (14) documenta un corpus lírico de envergadura.

La consideración que la lírica schnitzleriana ha merecido varía notablemente de un crítico a otro. Mientras Soergel/Hohoff advierten: "aufs Versenmachen hat sich der Dichter Schnitzler nie verstanden", el citado Lederer lamenta la poca atención que se presta a este aspecto de la producción schnitzleriana; "Diese Lyrik verdient aber ein besseres Schicksal als das, welches ihr bisher zuteil wurde, wenn sich auch Schnitzler als Lyriker nicht mit seinem Freund Hugo von Hofmannsthal oder R. Beer-Hofmann messen konnte und keineswegs als ein lyrisches Genie vom Rang eines Rilke oder George betrachtet werden kann" (15).

Sin embargo, aun en el caso de que una futura edición crítica e íntegra mejore cuantitativa y cualitativamente el corpus lírico del que hoy día disponemos, difícilmente dejará de ser el aspecto de su obra que menos importancia tiene. Y esto, a pesar del arte versificador del que a veces hace gala.

Hay que advertir, no obstante, que esta obra lírica es de gran interés a la hora de interpretar a nuestro autor, pues encierra claves ideológicas y vivenciales muy significativas.

#### 4.2.3.2. El ensayo y lo sapiencial:

Mayor importancia y entidad literaria posee la obra ensayística y aforística reunida en el quinto volumen de las "Obras Completas" bajo el título de Aphorismen und Betrachtungen y que comprende Buch der Sprüche und Bedenken, los interesantísimos ensayos Der Geist im Wort y Der Geist in der Tat, Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlass y una miscelánea ensayística más breve aparecida en diversos medios.

De gran interés para la interpretación de la obra son los gemelos Der Geist im Wort y Der Geist in der Tat que nos muestran un Schnitzler que "in ultima vita" - están fechados en 1927 -, habiendo

empezado determinista, escéptico y positivista, tal y como correspondía a la imagen del mundo de un profesional de la medicina, va derivando en metafísico y espiritualista.

Und einmal wird der Frieden wiederkommen son unas reflexiones escritas al calor de la contienda mundial y de las consecuencias de las mismas y publicadas póstumamente en 1939. ¿Presagio o profecía? En este ensayo AS. pasa revista a una serie de personalidades, bandos y tópicos que han intervenido positiva o negativamente en el momento político. Una época marcada ideológicamente por el neoempirismo de Mach, estéticamente por el impresionismo y psíquicamente por la prisa y enervación, debía forzosamente mostrar una gran preferencia por el aforismo. Por otra parte la formación médica de Schnitzler ha tenido que influir en la inclinación del autor a esta forma sapiencial, condensada y rápida de la palabra. Ya la tradición hipocrática había expresado sus adquisiciones científicas en forma breve y mnemotécnica. Por otra parte, la actitud resignada y escéptica ante la vida - y AS. ha sido ambas cosas - ha tendido tradicionalmente también al género: los estoicos Séneca, Epicteto y Marco Aurelio nos han dejado grandes ejemplos del género.

Sobretudo, a partir de Goethe y del romanticismo existe en la literatura alemana una fuerte corriente de pensamiento aforístico. Goethe, Novalis y, sobre todo, Friedrich Schlegel con sus Fragmentos inician una nueva época de florecimiento aforístico que, más allá del aforismo sapiencial francés - Pascal y La Rochefoucauld -, deriva a una forma difícil, más concentrada, ingeniosa y, a veces, hasta enigmática, muy en la tónica marcada por Lichtenberg.

Contemporáneos de AS. han cultivado concienzudamente el aforismo: Kassner, Karl Kraus, Ebner-Eschenbach, Schaukal y un largísimo etcetera en una tradición que podíamos llamar nacional y que se prolonga hasta las Aufzeichnungen de Canetti.

El aforismo practicado por AS. cubre toda la gama del mismo: el vivencial, el social y el poético. El sentido empírico y escéptico con que lo practica le lleva incluso a la negación del mismo: "Schüttle ein Aphorisma, so fällt eine Lüge heraus und eine Banalität bleibt übrig". (16).

Un análisis exhaustivo de las formas aforísticas y del valor de las mismas en AS. se encuentra en el estudio de Molténus: Hofmannsthal, Schröder, Schnitzler. Möglichkeiten und Grenzen des modernen Aphorismus (17).

Junto a este aforismo suelto, practicado como género poético independiente, su obra dramática está plagada de un pensar aforístico en el que se expresan no sólo sus personajes, sino también, a través de éstos, el autor. Cabe hablar de este aforismo como de una metaestructura literaria que revela de nuevo el talante impresionista del pensar schnitzleriano y el carácter escéptico, reflexivo y, al mismo tiempo, moralista.

Sin embargo, la personalidad creativa de AS. no ha hallado su expresión adecuada en este género sapiencial menor. A diferencia de otros coetáneos suyos, sobre todo de Peter Altenberg, Polgar o Friedell, el aforismo, la crítica y el feuilleton no han tenido en AS. la importancia que le daba una sociedad que amaba la crítica polémica y el tratamiento rápido, ligero y divulgador de temas de envergadura científica y que se veía correspondida por sus autores.

#### 4.2.3.3. Dramática y narrativa:

Este carácter breve, sintético y concentrado lo han alcanzado, sin embargo, los grandes géneros schnitzlerianos: la dramática y la narrativa. El "Einakter" de Anatol o la "Novelle" de Leutnant Gustl

son los géneros breves en los que AS. da toda su talla. AS. es un autor de pequeñas "grandes obras". Cuando ha probado grandes dimensiones y estructuras, el resultado no ha sido satisfactorio. Ni Der junge Medardus, ni Der Schleier der Beatrice, ni Therese serían capaces de fundamentar la fama schnitzleriana de no existir los géneros breves a los que él ha dado forma peculiar. Tal vez este dato haya que situarlo en el contexto de la literatura austríaca de la época que mostró una marcada predilección por los géneros concisos y compendiandos.

Das Gemeindegeld de Ebner-Eschenbach, Nachsommer de Stifter, Der Gewissenswurm de Anzengruber son obras maestras del género menor que contrastan con las "grandes obras" de los clásicos alemanes, más morosas, como Wilhelm Meister, o más complicadas estructuralmente, como el Fausto.

Este carácter de miniatura y de concisión literaria queda reflejado en las designaciones genéricas empleados por AS. que, por lo demás, resultan sumamente interesantes. "Novellette", "Erzählung", "Chronik", "Phantasie", "Legende", "Entwurf", "Parabeln", "Novellenentwurf", "Skizze", "Apokryphe", "Brief" junto a Novelle y Roman son subtítulos que AS. ha utilizado en la narrativa y "Lustspiel", "dramatische Gedicht", "Schauspiel", "Einakter", "Groteske", "Dialog", "Schauspiel in drei Akten / fünf Akten", "Studie", "Puppenspiel"; "Burleske", "Komödie", "Pantomime"; "Singspiel", "dramatische Historie", "Tragikomödie", "dramatische Dichtung", "tragische Posse" para su obra dramática.

¿Qué hay detrás de estas designaciones?

- Una referencia a las dimensiones y, correspondientemente, a la estructura de la obra: Novellette, "Erzählung", "Roman", "Schauspiel", etc.
- La voluntad estilística del autor: "Burleske", "Groteske", "dramatische Dichtung".



- Una caracterización argumental: "Legende", "Phantasie", "tragische Posse".
- Especificidad genérica: "Brief", "Pantomime", "Singspiel".
- Grado de elaboración: "Skizze", "Entwurf", "Fragment".
- Algún recurso estilístico peculiar: "Apokryphe".

Especialmente chocante resulta la designación de "Komödie" para Professor Bernhardt. Por eso tal vez no haya que interpretar en sentido estricto el valor de estos términos y si más bien en sentido aproximativo.

Este análisis de la composición genérica de la obra schnitzleriana obliga a concluir que

- el peso específico de la misma reside en la narrativa y en el drama y
- que en ambas especies poéticas prefiere el género corto y exótico teñido a veces de vanguardismo.

#### 4.2.4. Los estilos y la ideología:

##### 4.2.4.1. Historicismo

La etiqueta "historicismo" de fecunda utilización en las artes plásticas, ha hallado hasta ahora escaso campo de aplicación en la hermenéutica literaria. El término, tal y como se utiliza en aquellas, supone

- un uso argumental de un pasado de valencia universal, Edad Media o Renacimiento principalmente, que se reinterpreta para servir de vehículo a la idea artística; o
- una revitalización de ciertas formas o aparatos estilísticos propios de épocas pasadas, tales como el gran formato compositivo, el colosalismo, la miniatura o el manierismo.

Con estos elementos se elabora una composición en la que el factor estructurador es el "topos" mítico, heroico o del pasado, desposeído del respeto científico a la realidad histórica que posee la historiografía.

Las denominaciones han variado según las realizaciones arquetípicas de los distintos países: estilo renacimiento, neogótico, Ringstrasse. Es discutible el que haya existido como corriente literaria. (18) Sin embargo, a lo largo de todo el siglo XIX existe en la literatura - más allá de la novela histórica - una presencia de histórico que parece corresponder a los contenidos estilísticos del término en la plástica y cuya más exacta designación sería la de historicismo: Las obras de Chateaubriand, del Duque de Rivas, de Espronceda, de Hauff, la historiografía de Burkhardt o de Mommsen, la música wagneriana, de Rimsky o Mussorsky tienen un pathos histórico que se constituye en vehículo de la conciencia histórica expresada a través de la reflexión sobre el pasado.

En la segunda mitad del siglo el ambiente de la cultura plástica ha acentuado esta tendencia hacia lo fantástico y exótico. Obras como las de Navarro Villoslada, Dumas, Synkiewizs o el mismo Grillparzer son testimonio de ello. El rasgo caracterizador de esta literatura sería la mimesis literaria de una época pretérita, en la que, por una parte, encuentran expresión natural los nuevos temas - muerte por amor, culpabilidad innata, etc. - que el siglo pone en circulación y, por otra, se refleja la decadencia de las cosas, es decir, su temporalidad y relatividad. Los prerrafaelitas ingleses, los "Deutsch-Römer" y Wagner han aportado nuevos motivos y utilizado otros tradicionales cuya formulación poética prefería el alejamiento del presente. Todo esto enmarcado en una imagen del mundo en que la conciencia histórica es parte integrante de la auto-comprensión del hombre de la época.

Cuando, en el último cuarto de siglo, se vava saturando la imaginación poética colectiva de escenarios florentinos, venecianos, velazqueños o rubensianos y, consecuentemente, se abandone

el topos histórico, la permanencia y elaboración de los motivos y símbolos empleados por la imaginación historicista dará origen al simbolismo. La pintura decorativo de Mucha - el Lorenzaccio para la Sarah Bernhard por ejemplo - o el Libro de Horas rilkeano conservan elementos de cuño historicista.

Cuando AS. llega a la palestra literaria - 1890 -, el historicismo va perdiendo fuerza. Con todo, su formación ha tenido lugar en una época culminante del mismo. La Viena en la que creció y se formó literaria, profesional y humanamente había visto surgir la Votivkirche, el Ayuntamiento, la Bolsa, en resumidas cuentas, ese museo abierto que es la Ringstrasse. Las obras de Ferstel, Schmid, Siccadsburg y, sobre todo, de Makart han hecho bajar este historicismo estático a la vida, al entorno social, industrial y urbano. No sólo era un concepto estético o estilístico, sino también un concepto social que ha hallado su expresión en las célebres "procesiones históricas" (19) oficiadas por Makart. Lo rembrandtiano, lo velazqueno, lo rubensiano, lo florentino, lo gótico o lo veneciano eran formas de vida, estilos de vivir que cuajaban en la moda, en las carteleras teatrales, en el diseño industrial o en la política de los partidos.

Frecuentemente se ha interpretado el historicismo como la conciencia artística de la burguesía. Rivalizando como mecenas y constructores con la monarquía y la alta aristocracia, la burguesía pretende testimoniar y concenciar el rol cultural que había adquirido con su laboriosidad. De este impulso testimonial surgen dos importantes rasgos estilísticos del historicismo: el interés por las grandes proporciones y formatos, por los resultados compositivos globales o de conjunto - y en este sentido puede considerarse como un "antibiedermeier"- y la utilización de motivos argumentales históricos con finalidad puramente decorativa y bombástica.

En este contexto, la obra de AS. registra la presencia importante de elementos e, incluso, cuadros históricos que podrían justificar

la etiqueta "historicismo". Más de una vez el pasado no sólo es el marco temporal y local de sus caracteres y tesis dramáticas, sino también la esencia de la fabulación. A la hora de determinar o, por lo menos, de cuestionar el componente estilístico de cuño historicista en AS., son numerosas las obras a considerar. Algunas parecen incluso el "pendant" literario de los cuadros renacentistas de Makart. Ni siquiera prescinde en ellas del argumento bombástico que caracteriza estilísticamente al maestro vienés, a Lenbach o a los pintores húngaros del XIX. Su primera obra literariamente válida, Alkandis Lied, le sitúa en la pista del historicismo al expresar un motivo de valencia existencial - la imbricación "sueño-vida" o "deseo-frustración" en el topos inespecífico - es decir, legendario - de un mítica corte oriental.

La figura del médico renacentista Paracelso, con su fiebre innovadora y su lucha contra el oscurantismo, y el ambiente que le rodeó, la Basilea comercial del XVI, le da el marco para tematizar la caducidad de lo humano y anticipar literariamente la nueva visión psicológica del hombre: el subconciente y el sueño. Puede que tras la figura de Paracelso se esconde la propia personalidad del autor o la de Sigmund Freud. Ambos trataban de ganar nuevas zonas de la conciencia. Pero a nivel estilístico esto no invalida la valencia historicista de la obra.

La barbarie de la época barroca y de la Guerra de los Treinta Años le suministra el cuadro en el que enmarca la marginalidad - de la ley y de la moral - de un tipo, Der tapfere Kastian, el bravo Casiano, que, incluso como pantomima - el autor hizo dos versiones del tema: una como "Puppenspiel" y otra como "Singspiel" -, es trasunto del Zaratrustra nietzzscheano, al que "ein menschliches Leben nicht mehr Wert als eine Mücke ist" (20).

Tres son las obras, sin embargo, que pueden fundar una pertenencia historicista de AS. y que justifican el epígrafe caracterizador. Der grüne Kakadu, a pesar del subtítulo "Groteske", muy lejano de

la "dramatische Historie" de Der junge Medardus, cae también dentro de las coordenadas de esta corriente, dada la relevancia de la ambientación. Más de una vez ha sido calificado de "Kostümstück". Si embargo, no es aquí donde el historicismo tiene una realización plena. Esos rasgos estilísticos del historicismo anteriormente señalados - uso argumental del pasado, nuevas formas, creación de grandes superficies decorativas y las grandes proporciones - se dan en Der Schleier von Beatrice y Der junge Medardus. Las dos obras son de enormes proporciones - cinco actos la primera y cinco actos y un prólogo la segunda - y el mundo de caracteres y tipos representados se asemeja al de esos cuadros abigarrados del Veronés.

En Der Schleier von Beatrice, la más extensa de sus obras - 128 páginas en la edición de las Obras Completas -, AS. hace aparecer un número elevadísimo de personajes - más de cincuenta - , lo que, yendo sin duda en contra de la funcionalidad del drama y presentando a su autor evidentes dificultades compositivas, alude evidentemente a la voluntad ambiental de la obra cuyas acotaciones exigen una "Tapazierer-Dramaturgie". Su inspiración historiográfica es innegable: AS. la ha escrito bajo la impresión de la lectura de la obra de Burckhardt sobre el Renacimiento italiano. (21)

Der junge Medardus tiene, si cabe, una intencionalidad historicista más marcada que, sin embargo, tras un segundo análisis, queda trascendida y diversificada en múltiples direcciones: el drama político, el "Schicksalsdrama", el "Seelendrama", etc. Parece como si hubiera querido, al mismo tiempo que superar su imagen literaria marcada por Anatol - "Seelendrama" - , crear una obra más allá del "Kostümstück", pero sin renunciar a ella. El utillaje y el montaje escénico de la obra exigieron unos medios económicos y humanos considerables que el público vienés, con mucho sentido para los decorados, atrezzo y ambientaciones, supo apreciar. Esta empresa tenía notables precedentes dentro de la literatura nacional. Grillparzer, por ejemplo, había ensayado frecuentemente el drama histórico: Ein Bruderzwist in Habsburg o Libussa tenían numerosos

elementos de "Kostümstück" patrio.

En Der junge Medardus AS. pasa revista a todo un "estado de tiempo" vienes: el asedio francés, las conspiraciones dinásticas, la batalla de Aspern, el mundo tardío preindustrial, la alta política, etc. Desde Napoleón a Eschenbach son 77 las "dramatis personae" que AS. pone en juego. Incluso un motivo histórico - el de Eschenbach - tiene una finalidad puramente decorativa. El resultado es un cuadro histórico en cuanto a los elementos integrantes, que se han tomado de la historiografía; un cuadro temático y formalmente histórico cuya fabulación y tratamiento van, por encima de la verdad histórica, a la verosimilitud de la composición libre no obligada por la fidelidad al suceso real.

Dentro de la obra narrativa cabe destacar dos "novelas cortas" en las que la potenciación del marco y de las figuras históricas son el vehículo del que se sirve el autor para "representar" su idea literaria: Casanovas Heimfahrt y Die Frau des Richters. La idea temática de la primera es el reflejo existencial de la senilidad en el mito universal del erotismo: Casanova. El encuentro con un amigo de juventud depara al seniliente "Lebemann" la posibilidad de ejercer su facultad erotómana y erotógena en la hija de aquél. El intento de autoafirmación en la existencia a través del sexo resulta parcialmente fallido. La novela adquiere así una dimensión existencial. Sin embargo, el marco motivico, es decir, los episodios dan una imagería típica del historicismo. Todos los elementos que AS. recrea tienen la representatividad de lo histórico, de aquello que el paso del tiempo ha hecho llegar hasta nosotros como significativo de una época pasada. Su "acción", convertida en "cuerpo", si se permite la terminología lessingiana, daría una composición en la que los elementos históricos de la misma adquirirían una especial relevancia. Escenas "miniatura" elaboradas con preciosismo nos dan los elementos ambientales que aluden funcionalmente a una época, pasada, de boato: la Mantua romancesca y caballerescas, la mansión, venida a menos pero señorial todavía, de Olivo; la figura histórico-legendaria de un Casanova que escribe li-

belos antivolttaireanos; un abate ilustrado, el arcaísmo de ciertos motivos como el "Federball" y los juegos infantiles que tienen lugar en el ambiente idílico de una campiña preindustrial, etc., son todos elementos compositivos marcados esencialmente por la historicidad, es decir, por la realidad verificada, pero con una potencialidad simbólica y alegórica que les hace aptos para portar una idea poética al margen del tiempo.

El mundo del despotismo ilustrado en el pequeño ducado de Württemberg sirve de marco existencial a otra narración - Die Frau des Richters - que tematiza de nuevo un tic psicológico, universal e intemporal: los celos.

En este sentido historicista ha interpretado Hartmut Scheible algunas obras de AS., si bien su crítica de las mismas debería ser objeto de una revisión. Con relación a Der Schleier von Beatrice escribe: "Schliesslich erliegt Schnitzler dem Zeitgeist; er beschliesst das Jahrhundert des Historismus mit dem historischen Drama: der Schleier der Beatrice (1899), als wollte er in Konkurrenz zu Makartsaufwendigen Historienbildern treten" (22).

"Geschwätzig" y "ornamental" son los calificativos que Scheible dedica al verso de la obra, que evidentemente, comparados con los de Hofmannsthal, no poseen mucha fuerza expresiva, extremo este del que AS. era consciente. Tampoco, según Scheible, consigue esta obra la unión de contenido y época del Lorenzaccio de Musset. Sólo el núcleo temático, conceptual de la obra - Traum/Wirklichkeit - denotan la firma de AS. R. Wagner, si bien no considera tan fallida la obra - según ella si encontrara un escenificador de altos vuelos a lo Zeffirelli, podría mostrar todo su encanto ambiental -, coincide con Scheible en que el cuño schnitzleriano de la misma son los motivos oníricos, que hacen de la obra una dramatización de los resultados del psicoanálisis. Gracias a esto trasciende el carácter de "Kostümstück".

¿Qué función puede desempeñar este mimetismo historicista en AS.? ¿Qué hay detrás de estos disfraces históricos que AS. adopta? Las posibilidades exegéticas en este sentido quedan en el ámbito de lo hipotético. Muchas veces las referencias del tema al presente de la obra han podido aconsejar al autor un cierto distanciamiento ambiental de su argumento. Su primera gran aparición en público, "Märchen", le ha marcado ante el establecimiento como un autor maldito con el que sólo ocasionalmente se ha reconciliado. Así, por ejemplo, la carga político-social de Der grüne Kakadu ha podido ser un factor que le ha hecho adoptar el ropaje dieciochesco. Por otra parte, el valor instructivo de la fábula historiada por el autor queda en muchas ocasiones potenciado por el que la historia "histórica" posee, por la "moral" real de la historia. En la obra citada, AS. juega dramáticamente con la moraleja monitoria que el hecho histórico "Revolución Francesa" posee. La naturaleza "magistral" de lo histórico - en el sentido del dicho clásico - es utilizada aquí literariamente. Lo histórico, lo pasado, por el hecho de serlo, posee un valor irónico - en el sentido de "observación distanciada" que los románticos dieron al término ironía y que tomó Kierkegaard - que hace más fecunda y fructífera la función utilitaria - el prodesse - de la poesía. La semejanza del presente con cierto tiempo pasado, escogido ad hoc por el autor, facilita la autoobservación de la época.

Hay que añadir a esto el valor simbólico de lo histórico. Lo histórico puede tener una funcionalidad coincidente con la de los símbolos: expresar delegadamente otras realidades sensibles. En este sentido precisamente había definido H. Bahr el simbolismo: "Und er (der neue Symbolismus) verwendet die Symbole als Stellvertreter und Zeichen nicht des Unsinnlichen, sondern von anderen ebenso sinnlichen Dingen" (23).

Por otra parte, la historia se emparenta con la más simbólica de las actividades humanas - el sueño - a través del recuerdo. Los recuerdos históricos de una época son signos simbólicos de sus deseos y temores. El recuerdo de la Viena teresiana en el Caballero



de la Rosa de HvH o del Israel sumido en guerra del Jeremías de Stefan Zweig son consciente expresión simbólica, es decir, cifrada, de la vivencia que sus autores tienen de la época. Lo historicista cabe en la técnica simbolista que describe HB: "Der Künstler kann eine ganz andere Ursache, ein anderes äusseres Ereignis finden, welche das räumliche Gefühl, die nämliche Stimmung erwecken und den nämlichen Erfolg im Gemüte bewirken würden. Das ist die Technik der Symbolisten" (24).

Esta función simbólica de la variante argumental historicista tiene especial aplicación a aquellas obras de ambientación mítica en las que lo cotidiano como fuerza causal queda en entredicho. Lo histórico-mítico adquiere así un valor funcional acentuado por el uso del verso que libera al poeta de la servidumbre a la realidad.

Finalmente cabe que la rememoración o reconstrucción de un pasado se convierta en meta de la representación literaria que, sin embargo, no agotará ahí su entidad. La denominación genérica de Der junge Medardus, "dramatische Historie", nos da la pista de la intención ocasional del autor: si bien el término "Historie" tiene también una referencia formal, no por eso se puede dejar de motivar la referencia al pasado.

En síntesis, podemos decir que lo histórico - formal o material - desempeña en AS. un papel cuantitativamente importante, de tal manera que cabe hablar o, al menos, plantearse la dependencia ideológica y estilística parcial del autor respecto a una imagen del mundo y a una forma de vida que la actual crítica designa como historicista. Si el historicismo científico surgió como un intento de entender el pasado desde dentro, el historicismo estético trató de alumbrar el presente con el pasado, es decir, entender aquel desde fuera. No es de extrañar que en una nación, que, bajo diversas denominaciones - panonia, Ostmark, etc. -, había sido escenario y protagonista de tan importantes capítulos de la historia mundial; que en una ciudad que conservaba tales vestigios del pasado heródico, glorioso o histórico - turcos, Napoleón, etc. -, AS recogiera el espíritu historicista de la época y lo plamara literariamente.

La interpretación que H. Sittenberger hace de la preferencia de los "modernos vieneses" por el Renacimiento tiene una validez general: "sie wittern bedeutsame Ähnlichkeiten und fühlen sich geschmeichelt durch die Parallele. Trotzdem mischt sich in ihre Kongenial tuende Bewunderung ein leises Gefühl des Neides, wie das der Schwäche gegenüber titanischer Kraft ganz natürlich ist ... Die modernen Wiener bewundern in den Geschöpfen der Renaissance den Übermenschen ... " Quien interprete este sentimiento de envidia como "Epigonentum" tiene un concepto del epigonismo muy favorable o, en todo caso, aceptable (25).

#### 4.2.3.2. Impresionismo:

Todavía está por fijar una definición precisa del impresionismo literario, pero, en una determinación aproximada y descriptiva, puede hacerse valer como un híbrido de naturalismo y simbolismo. Del primero ha heredado su orientación a lo real, su "Wirklichkeitsbewusstsein" ; del segundo anticipa elementos tan esenciales como la interioridad, la "Innerlichkeit". El "yo" se funde con la realidad en la que actúa y que a su vez actúa sobre él.

HB, en el estudio ya citado anteriormente (26), explicaba así la atmósfera espiritual en la que surgía el impresionismo: "Die Neugierde der Lesenden und die Neigung der Schreibenden kehren sich von draussen wieder nach innen, vom Bilde des rings um uns zur Beichte des tief in uns, von dem rendu des choses visibles nach den intérieurs d'âmes" (27). En este sentido el impresionismo es la síntesis de lo físico y de lo psíquico. El naturalismo, que había insistido en la investigación y descripción del medio, se convertía paulatinamente en vivencia del medio. El "état de choses" debía llevar parejo el "état d'âmes".

Este clima literario coincide con unas corrientes culturales que lo potencian y que son también síntomas ambientales. Por una parte el psicologismo de la época hace derivar la atención hacia los fenómenos interiores. Fechner - "alles ist beseelt" -, Wundt - el análisis introspectivo de la experiencia interna -, Klages, la Gestalt, el conductismo de James y la psicología profunda son formulaciones de lo psíquico, a veces muy divergentes, que, sin embargo, potencian el interés por lo anímico. Por otra parte la teoría epistemológica del momento - el empirio-criticismo y la filosofía del "Als ob" de Vaihinger - así como los sistemas morales - vitalismo, existencialismo, etc. - parecen acentuar la actividad y espontaneidad subjetiva, no sólo en el acto de conocer y de la captación sino también en la actuación. A todos estos postulados, antecedentes y axiomas responde básicamente la literatura schnitzleriana. Las transformaciones psicológicas a que AS.

somete las vivencias de sus personajes son la traducción literaria de este impulso de época que denominamos impresionismo psicológico. AS. examina las costumbres sociales en su origen psíquico o en su efecto sobre la intimidad del hombre. Al "roman de mœurs" sobrepone el "roman de caracteres". Una documentación textual de este extremo casi huelga por lo evidente y fenoménico del aserto. Algunos ejemplos escogidos al azar bastarán para comprobarlo.

La narración Berta Garlan no es más que el estudio genético de una pasión que en su manifestación exterior se convierte en costumbre. Leutnant Gustl penetra en la conciencia del joven teniente por la vía de las impresiones. Fräulein Else es el estudio de un medio desde la perspectiva de una psicología femenina en "situación límite".

Una comprobación a nivel microtextual no es menos asequible. En la narración Der Sekundant una costumbre, el duelo, se transforma en un recuerdo cargado de subjetividad en el interior del protagonista, padrino profesional: "Das Duell selbst ist mir beinahe wie ein Marionettenspiel im Gedächtnis geblieben; als Marionette lag Eduard Loiberger da, als die Kugel seines Gegners ihn auf den Boden hingestreckt hat ..." (6, 265). Las partículas comparativas als y wie, es decir, la comparación, son portadoras de una subjetividad que transforma la "cosa en sí", el duelo, en un juego de marionetas. Más adelante, el adulterio intencional del protagonista con la mujer del difunto se reduce a un cúmulo de sensaciones que se analizan y se degustan y que, finalmente, se sumen en sueños y ensoñaciones: "Es war kein glühender Kuss, er war eher milde, mehr Güte als Leidenschaft war in ihm, er war geschwisterlich und doch berauschend, er war Feierlichkeit und Wollust zugleich .

Und später, von ihrem Arm umschlungen, glitt ich in tausend Träume. Wir lagen auf einen Wiesenhang hingestreckt ..." (6, 265).

El beso descrito no es un beso observado, sino vivido, valorado hasta límites de subjetividad tan potenciada como para poder calibrar sus categorías y proporciones: "geschwisterlich und doch berauschend". El sueño que sigue está conectado a esta experiencia, a este estímulo exterior; pero, con todo, adquiere la autonomía del mundo interior, del deseo, del instinto y de la fantasía. El proceso exterior se conmuta por una descripción de los contenidos conscientes o subconscientes del alma. A esta intención corresponde la fórmula de tránsito "es war ihm als ..." que parece ser el trasunto literario del empirio-criticismo psicologista de Mach. Este había sido un tic lingüístico-literario constante en la poesía del romanticismo: Novalis en el Heinrich von Ofterdingen, Eichendorff en Marmorbild y en Taugenichts, etc. hicieron frecuente uso del mismo. Su traducción conceptual respondía a la teoría del conocimiento de Mach, que suponía la inaccesibilidad del objeto y la actividad configuradora del sujeto. AS. retoma la frase: "Und während ich das Wort aussprach, war mir wahrhaftig nichts anders zumute als müsste im nächsten Augenblick ihr toter Gatte eintreten" (6, 271). "Er stand oben am Gartengitter und sah zum Waldrande auf, zu seiner Bank, auf der er oft geruht hatte, und ihm war, als wäre auch Wald und Wiese und Bank früher sein Besitz gewesen ..." (6, 267). No resulta difícil coleccionar en las obras de AS. un florilegio de tales expresiones que suponen una percepción cuya correspondencia a la realidad no es segura. No en balde en la época - 1911 - Hans Vaihinger publica su "Philosophie des Als Ob".

Otra posibilidad de "representación" literaria del impresionismo, el sensismo descriptivo, es nuclear en el estilo schnitzleriano. Estos perceptos que anteriormente hemos visto descritos en su elaboración segunda, es decir, en la fantasía, en la memoria o en el intelecto pueden tomarse literariamente a un nivel subjetivo más superficial: en su actuación sobre la sensibilidad; las cualidades de los objetos se valoran en su "atmosferidad", antes de que originen el "estado de alma".

Las propiedades físicas del objeto, el fenómeno kantiano, no se obtiene o registra literariamente ni en el objeto ni en el interior, sino a medio camino, es decir, en la sensibilidad, en la impresión, que, según Proust, era para el escritor " ce que c'est l'expérimentation pour le savant".

Así, las percepciones de los personajes son frecuente objeto de descripción matizada. Colores, tonalidades cromáticas, ruidos, susurros, caricias y sabores ganan un protagonismo que en el naturalismo se habían ignorado. No necesitamos salir de las narraciones utilizadas últimamente para aducir documentación al respecto.

- "Der See lag da glitzernd von tausend winzigen zerrissenen Sonnen. Vom gegenüberliegenden Ufer her, das im Dunste der Überhelligkeit sich verschleierte, näherte sich spielzeughaft das putzige Dampfschiff" (6.260)
- " Der Gartentor stand offen, das kunstvoll geordnete Blumenpaterre leuchtete bunt, auf den weißen Bänken rechts und links lag die Sonne, über die breite Veranda mit den grellroten Korbsesseln war die rotweissgestreifte Markise gespannt ..." (6.261)
- " Da trat aus dem Dunkel des Innenraums der Diener auf die Veranda und grüßte. Es war ein junger, blonder Mensch in einer blauweissgestreiften Leinenjacke ..." (6.261)
- "Es war kein glühender Kuss ..." (6.265)
- "Aus dieser anderen Wirklichkeit schrillte auch das Pfeifen des kleinen Dampfers zu uns her, in dieser Wirklichkeit wusste ich den See liegen unten im Mittagsglanz" (6.265)

Una documentación exhaustiva pecaría de prolija, dado el enorme material aducible. Baste la aducida para comprobar que la presencia de estos procedimientos impresionistas en la literatura schnitzleriana da carácter a la misma. Colorido e intesificación son , por

otra parte, procedimientos a los que frecuentemente recurre para la creación y obtención de ambientes.

La designación genética del impresionismo, "peintre au plein air ", llevaba implícita esta intención contextual que pasaba por alto los objetos, la cosa en sí, para captar, fugazmente, su apariencia y su configuración total. Un elemento tan secundario, sobre todo desde la perspectiva de la escenografía actual - Meyerhold proclamó: "No al esteticismo sobre el escenario!" -o del teatro épico, como las acotaciones escénicas, comprueban este talante impresionista. La prolijidad de las mismas hace derivar la dramática schnitzleriana en narrativa y revela una concepción dramática tan interesada en la creación del ambiente cuanto en el fluir de la acción. Luz, decorados, precisiones climáticas son profusamente descritos y están orientadas a la creación de una atmosfericidad o ambientalidad. La comparación de un "Einakter" schnitzleriano con otro de Brecht, por ejemplo, pone de manifiesto este extremo. En B. Brecht están determinadas por la perentoriedad de la acción, son acotaciones funcionales, al igual que los colores de un Beckmann o un Nolde. No existen verbos. El estilo es telegramático, los épitetos denotativos. Por el contrario las acotaciones de AS. están cargadas de intencionalidad literaria y están concebidas narrativamente. No sólo son cuantitativamente más amplias, sino también cualitativamente distintas. AS., por ejemplo, confiere al escenario una profundidad de campo pictórica".

- "An dieser Stelle läuft eine Pappelallee".

- "Eine parkartige Anlage, die hügelig gegen den Hintergrund ansteigt".

Casi siempre precisa con exactitud la estacionalidad y luminosidad en la que se desarrolla la acción:

- "Weihnachtsabend 6 Uhr".

- "Es ist fünf Uhr nachmittags, Ende März".

- "Ein Juliabend, etwa 6 Uhr".

- "Kaum belaubter Baum".

Otras veces son precisiones sugeridoras, no sólo del ambiente externo, sino incluso del ambiente interior del personaje:

"Geschmackvoll eingerichtetes Junggesellenzimmer".

"Kommt im Morgen Anzug".

"In den Strassen Wiens".

AS. introduce ambientes en los que la voluntad del hombre encuentra una predisposición natural a una acción determinada, lo mismo que la situación ambiental del "Moulin de Galette" incita al beso de la pareja central. Sus ambientes, sugeridos, hacen recordar los cuadros de un Pissarro o un Sisley y derivan a lo "épico", a lo narrativo.

Pero el impresionismo no ha sido sólo estilo. Tradicionalmente se ha concebido el impresionismo no sólo como estilo literario o plástico sino también y sobre todo como estilo de vida, como "Lebensgefühl". A esto hace alusión Arnold Hauser cuando al intentar caracterizar el movimiento habla de "Dasein ohne Zentrum". La equivalencia buffoniana "estilo = el hombre" puede parecer perogrullada, pero la dependencia recíproca de vida, formas y categorías socio-culturales es flagrante en el impresionismo. Sin embargo, resulta insuficiente o unilateralmente exagerado hacer del impresionismo - como hace Hamann - la versión estética de una categoría política. Las correspondencias de niveles y ámbitos no son tan manifiestas. En último término esto podría hacerse valer para Alemania - Hamann cita sobre todo a Liliencron - pero no para Austria, que galopaba a la decadencia. Oskar Walzel, en un breve estudio que hizo época ( ) señalaba un "unheldenhaftes Heldentum" como rasgo esencial de este movimiento. Con ello hacía alusión al aburguesamiento temático e ideológico de la nueva literatura y a las correspondientes variaciones sociológicas de público y autor.



Con todo, sin aceptar las formulaciones tan explícitas de Hamann, hay que dejar constancia de la dependencia vital de este estilo que tal vez realiza, como ningún otro, el sueño del romanticismo: la integración de vida y arte.

Este impresionismo de AS., pues, tiene como base su impresionismo vital y cultural. Su carácter antiheroico y apolítico, su enervación "Reizbarkeit", su sensibilidad, su sentido decadente del mundo - AS. es un Verfallmensch -, su interiorismo, su sentido lúdico y su nietzscheanismo: todos ellos son rasgos de su personalidad que marcan su estilo y viveversa.

Otros rasgos vitales y estilísticos de cuño impresionista son el dandismo literario y el sentido aventurero de la existencia, reflejados temáticamente y caracteriológicamente con asiduidad: Hirtenflöte, Traumnovelle, Abenteuernovelle, Casanova, Kassian son obras y caracteres que se sitúan al lado del Andreas de HvH. o del Felix Krull de Th. Mann.

Finalmente una cierta ambigüedad existencial, que tiene también su traducción a nivel moral, le alinea en el meollo del movimiento impresionista alemán. Resulta difícil precisar si AS. condena o sanciona a su Anatol. Precisamente Oskar Walzel cita a AS. cuando, al esbozar los rasgos esenciales del impresionismo alemán, señala la ambigüedad moral de su versión vienesa. Esta, al mismo tiempo que predica una rectitud moral y fustiga o, al menos, desenmascara la inmoralidad, tolera y justifica la perversión y la depravación: "Kürzer gesagt, wäre der Impressionismus ebenso als Aufruhr zur Sittlichkeit wie als Entschuldiger der Unsittlichkeit zu deuten" (28). Actitud esta normal en unos hombres a mitad de camino entre una afirmación nietzscheana del yo y de la libertad y un determinismo social y psicológico fundado en nuevas perspectivas sobre el hombre que ellos en parte fundaron.

#### 4.2.4.3. Simbolismo:

La consideración crítica del simbolismo todavía no ha hallado unas pautas fijas de interpretación. Mientras para unos es una variante autónoma del fin de siglo literario, si bien en estrecha dependencia del sustrato socio-cultural, otros críticos tratan este episodio literario exclusivamente como un aspecto de la literatura antinaturalista. Sea como quiera, su naturaleza consiste en la expresión de la correspondencia lingüística entre lo abstracto y lo concreto y su origen está en el Zaratrústa nietzscheano que despliega todo un mundo objetual de valencia psíquica o metafísica. Antes de Nietzsche sólo la imaginación mitológica y religiosa se había atrevido a establecer y utilizar en tal medida relaciones subconscientes y vivenciales entre los diversos órdenes de cosas. El águila y la serpiente de Zaratrústa inician una nueva conciencia simbólica que va más allá de "La flor azul" novalisiana.

Junto a este procedimiento estilístico que expresa lo conocido por lo desconocido, o viceversa, existe en este movimiento toda una serie de tics estilísticos orientados a la expresión refinada de la sensibilidad - "die Feinnervigkeit" - y de poses sociales que le hacen coincidir por entero con los que muestran los maestros impresionistas. Esta percepción fenoménica justifica la consideración comunitaria de impresionismo y simbolismo como dos aspectos estilísticos - aquél referido al procedimiento, éste más bien a la concepción del manierismo finisecular. Las obras de AS. muestran, aparte de muchos otros comportamientos impresionistas, una frecuente utilización del símbolo y de las técnicas simbolistas, de tal manera que se le puede considerar, al menos en calidad de neófito o simpatizante, como adepto del simbolismo. Su mundo de imágenes características es, si bien no cuantitativamente, sí cualitativamente importante.

En Um eine Stunde el cortocircuito biológico que supone el fin de la vida queda convertido en una apuesta con el ángel de la muerte. La condición aleatoria de la existencia humana es expresada en Die dreifache Warnung como un juego fatal en manos de la fuerza primigenia, Dios, Casualidad o Destino.

Los ciclos estacionales trascienden la mera designación lingüística: la huida a la tinieblas - Flucht in die Finsternis - va a culminar en el paisaje nevado y nocturno de una localidad de montaña. La primavera baja del Wienerwald cuando en la conciencia de Fridolin - TN - emergen secretos impulsos vitales. Frau Beate es presa del adulterio intencional y del incesto en el bochorno veraniego de la montaña austríaca: "Es ist auch nicht anders zu erklären, als dass es in diesen unerträglich schwülen Sommertagen wie eine Krankheit über sie gefallen, sie wehrlos und wirr gemacht hat". (3,227).

Montañas, lagos, islas y fenómenos atmosféricos son frecuentes intérpretes de la acción y de los estados anímicos: el Cimone, en el Tirol italiano de los Dolomitas, materializa los deseos de huida de Fräulein Else: "weiter, weiterflattern über die Wiese, in den Wald, hinaufsteigen, klettern, immer höher, bis auf den Cimone hinauf, mich hinlegen, einschlafen, erfrieren" (5,254).

La insularidad, circunstancial o estructural, de ciertas vidas se corresponde con esas islas en las que incidentalmente o definitivamente recalán ciertos personajes. Lanzarote es el punto final de la existencia, cerrada a la comunicación, introvertida y condenada a la indecisión, de Dr. Gräsler. En una isla danesa Friderike - Die Frau des Weisen - pretende rescatar del recuerdo un tiempo pasado.

Fuerza de símbolo tienen las ciudades, meridionales casi siempre - Innsbruck, Venecia o Florencia -, a las que huye la burguesía vienesa. En Verona, ciudad de pasado histórico, recupera Georg Wergenthin su mundo pasado: "Aus rötlich blassen Fernen, zugleich mit all den ewigen Erinnerungen, die auch anderen Menschen gehörten, grässte ihn die eigene, entrückte Knabenzeit" (4,164).

El raro dios schnitzleriano está muy próximo a ese dios simbólico de Rilke y al dios muerto de Nietzsche. Uno de sus primeros héroes - Er wartet auf den vazierenden Gott - espera a un dios sin empleo para su divinidad, a un dios símbolo.

La configuración simbólica de los títulos es también un dato frecuente: una danza, un corro - Reigen - es el juego del apareamiento sexual. La flauta pánica - Hirtenflöte - es la llamada del deseo que atrae a Dionysia, marcándole el ritmo de su desarrollo personal. En Im Spiel der Sommerlüfte el juego de los aires veraniegos marca el juego de las pasiones humanas.

Finalmente, tanto sus tipos como sus caracteres funcionan frecuentemente como encarnaciones de actitudes, ideas, fuerzas metafísicas o psicológicas, etc., lo que les confiere categoría de símbolo: el Casanova de sus obras no es sólo el caballero de Seingalt sino, sobre todo, la hipóstasis de la seducción. El médico, de frecuente protagonismo - Paracelsus, Dr. Bernhardt, etc. - , es la personificación del alma de la época: analista, descomprometida y escéptica. El artista - Emil en Berta Garlan, George en Der Weg ins Freie, Mein Freund Ypsilon - representa el sentido individualista de una existencia amenazada por lo colectivo y condenada a la marginación, la inmoralidad o la locura.

Todos estos datos junto con sus narraciones de marchamo simbolista - Welch eine Melodie, Die dreifache Warnung, Um eine Stunde - hacen al autor tributario, si bien no centralmente, del simbolismo.

#### 4.2.3.4. Surrealismo

Como Imboden ha notado, aplicar un "ismo" cargado de implicaciones y connotaciones de vanguardia gala a la literatura alemana puede resultar, sobre todo después de la descripción que Nadeau hizo del movimiento francés, bastante chocante. No obstante, este mismo

crítico ha señalado la existencia de un cierto comportamiento constante subrealista a lo largo de la literatura alemana (29). Al igual que lo simbólico, clásico y romántico según Hegel; lo heroico y lo clásico según Vico; lo naiv y lo sentimental según Schiller, lo barroco y lo clásico, según D'Ors, realismo/subrealismo son categorías estilísticas o formales constantes en la historia del arte, que, evidentemente, corresponden también a actitudes vitales y a posibilidades existenciales. Se podrían así construir un ritmo o diada estética a base del aspecto de la realidad que se tematiza o se percibe, es decir, a base de la concepción absoluta o relativa, única o múltiple que se adopte respecto de la realidad física. Realismo/subrealismo vendría a expresar la concepción metafísica, más o menos dogmática, más o menos empírica, del artista. Así podríamos afirmar que si el XVIII fue un siglo realista, todo el XIX está marcado por una concepción neorromántica que, a pesar del positivismo y el naturalismo, afirma una plural dimensionalidad de la realidad, que no se agota en lo físico y que incluso se "realiza" más plenamente en otras dimensiones verticales (sub o super), como la psicológica o la religiosa. Como paradigma de esta concepción sub-o superrealista decimonónica y, al mismo tiempo, como manifestación de la misma podíamos citar, en el campo de las ideas, el sistema hegeliano. Cuando Hegel afirma que la realidad empírica, la historia, por ejemplo, no es sino el campo de actuación (=manifestación) de una fuerza numinosa (la razón) que maneja astutamente los hilos de la misma, no hace otra cosa sino proponer una doble dimensión de la realidad. Lo mismo puede decirse de Kierkegaard, para quien la auténtica realidad se da en una dimensión interior en la que el hombre se enfrenta a Dios y adquiere conciencia de la auténtica realidad: el pecado.

En el campo de la creación artística, todo el XIX está transido de un pathos simbólico que en último término no tiene otra pretensión que la de expresar mediante elementos de la realidad física la auténtica dimensión humana de las cosas de la que éstas son sólo signos. Goya en su "pintura negra"; prerrafaelitas ingleses como Burn Jones o Hunt; Allan Poe y Dostoyevski, Ensor, Redon y

y Maeterlinck son portadores de una concepción artística y del mundo, la simbólica-surrealista, cuya esencia más íntima no es otra sino el asalto a la imagen del mundo empírico-racionalista que había impuesto el siglo XVIII.

Esta concepción anticientífica de la realidad tiene honda raigambre germánica: el submundo misterioso del romanticismo alemán - Tieck, Eichendorff o Hoffmann; el Erlkönig, el Fausto, el Peter Schlemihl o Der Knabe im Moor -, poblado de duendes, demonios y transformaciones, se continúa en la realidad "redentora" de Wagner, en los palacios del Rey Loco, alcanza su máxima expresión en el fin de siglo - Böcklin - y su paroxismo en Kafka y en el expresionismo mágico de Kubin y Meyrink, muy próximo al mundo de Margrit o Dalí. A ambas vanguardias, la alemana y la francesa, les es común lo que un crítico ha denominado "una consideración críticamente distanciada de la realidad", si bien el movimiento alemán no descende conscientemente hasta las profundidades del inconsciente.

Imboden, en la obra anteriormente citada, (30) nos ha dado la siguiente descripción del concepto "surrealismo": "und darunter verstehen wir das Interesse für das Geheimnisvolle im Alltagsleben, für das Walten unbekannter Kräfte und für die breit geöffneten Zugänge zu den Höhen- und Tiefendimensionen: überhaupt für alle Dinge, die zur Kehrseite des logisch Geordneten gehören. Das Hineinragen des Überwirklichen ins Wirkliche führt in der von uns zu behandelnden Literatur (im Gegensatz zum französischen Surrealismus) nicht zu einer Überwindung des Realen; er vervollständigt vielmehr das Bild der Wirklichkeit und bringt es zu einer Ganzheitsdarstellung".

La definición de surrealismo de Alker, en la que apoya la suya Imboden, no está muy lejos de la que podría dar del simbolismo: "Surrealismus ist ... die Bemühung, die Binnenseite der Welt und die Hintergründigkeit der menschlichen Existenz künstlerisch zu gestalten, zur Tiefendimension des Seins vorzudringen, das im All

und im Alltag sich manifestierende Dämonische zu beschwören, jene Tendenz zum Geheimnis zu erfassen, welche mit einer Urgewalt, jenseits jeden Verstandes, menschliches Tun und Lassen bestimmt, den Gang unseres Lebens durch Lust und Qual, somit unser eigenes unbegreifliches Geschick entscheidet" (31)

Dieter Penning define lo fantástico literario de la siguiente manera: "Phantastik ergibt sich aus dem Zusammenstoß zweier Ordnungen einer empirischen und einer spirituellen, die vom Standpunkt des rationalen Lesers als unvereinbar gelten" (32).

Rimbaud se refería a su arte - simbolista a todas luces - como un "raisonné dérèglement de tous les sens", lo que parece coincidir con la ulterior descripción de Imboden del surrealismo: "Durch das traumhafte Überschreiten der Grenzen des physischen Daseins oder (von der anderen Seite her betrachtet) durch die Verlegung des Schauplatzes des Geschehens aus der objektiven Gegebenheit in die subjektive Wirklichkeit" (33). Ambos movimientos tienen en común la transgresión de lo objetivo, si bien el uno tiene una orientación esteticista y el otro la tiene psicológica.

Sin embargo, este sentido que Imboden confiere al término, está hoy día tan cargado de concreción que sería aconsejable utilizar el término "realismo mágico" o "fantástico", dado que la expresión de la realidad se hace a base de símbolos que en último término obedecen a una asociación arquetípica en la que rige la fantasía. Estos cambios de denominación han sido propuestos por R. Mühlher (34) y Kayser, entre otros.

Elementos de este "realismo fantástico" se encuentran ya en Wedekind - la figura final de Frühlings Erwachen, es una especie de ironía "ex machina" -, en Hofmannsthal - la imbricación de lo sobranatural, imaginado y subconsciente en lo cotidiano y

consciente en Der Tor und der Tod -, en Hauptmann - la aparición del ángel en Hanneles Himmelfahrt -, en Hesse - la fuerza preternatural de Demian -, en Kafka - la conversión metamórfica de la Verwandlung -, en Meyrink - la ambigüedad metafísica del Golem - y en Kubin - La otra orilla -. Todos ellos son, en mayor o menor grado, casos de esta tendencia que concibe el mundo al margen de la causalidad física y del mecanicismo.

Tras este inventario de precisiones del término, podemos reducir sintéticamente este "realismo mágico" o "fantástico" a los siguientes items:

- dimensión misteriosa de lo cotidiano.
- desconexión de la causalidad física,
- desconexión del discurso lógico-racional dentro de un contexto real en favor de la asociación de sucesos puramente fantástica o impulsiva.
- explicación del hacer y obrar del hombre en base a impulsos profundos que afloran codificados y, por tanto, irreconocibles a la conciencia.

¿En qué medida la obra schnitzleriana es adepata a esta imagen del mundo y a su correspondiente configuración literaria?

La hermenéutica de lo subreal schnitzleriano data de antiguo. El trabajo de Imboden (35) recoge la historia de esta interpretación subrealista de AS. Imboden señala toda una serie de técnicas compositivas subrealistas que tienen acabado cumplimiento en la obra de AS: "Wirklichwerden ungeahnter Möglichkeit", "Ineinanderfließen von Wahrnehmungen und Phantasievorstellungen", "Hereinbrechen geheimster Bezirke", "Allmacht der Gedanken", "Gebanntsein der Menschen durch übermächtige Eigenkraft der Dinge", etc.

Nosotros vamos a destacar algunos aspectos de la imagen del mundo schnitzleriano, cuya más exacta o, al menos, próxima designación



sería la etiqueta "subrealismo". Para ello vamos a documentar "in situ" alguno de estos aspectos para que la etiqueta no quede en el aire.

Básicamente, son dos los aspectos de la imagen del mundo schnitzleriano, la doble realidad y la dimensión fatídica de la existencia los que pueden fundar su confesión subrealista y justificar una eventual adscripción del autor a este "ismo" de la vanguardia europea. AS., médico psiquiatra, ha tenido que descubrir la duplicidad de lo real: la realidad en la que imperan las relaciones objetivas y la realidad de los procesos interiores. De ambos niveles de realidad es el hombre instrumento catalizador. El hombre, por tanto, participa de una realidad objetiva que él configura a través de la razón y de las leyes del pensar lógico - principio de causalidad - y de esta otra impulsiva desorganizada y reprimida. Su enfrentamiento con el hombre patológico le ha llevado a las grutas del alma en las que se desarrolla un proceso vital al margen de la causalidad racional. Pues bien, esta su constatación médica inicial - la doble realidad humana - interior y exterior - es una constante temática de su obra. Un tema tan literario y de tanta tradición en el XIX como éste - Poe, Hoffmann, etc. - ha sido explotado poéticamente por AS., que le ha dado una mayor base empírica. Frente a la realidad real, sometida a las leyes de la vigilia, de la causalidad física y al principio de razón suficiente, AS. con frecuencia hace intervenir una realidad subreal, muy próxima al absurdo, en la que no imperan otras leyes que las de la casualidad. Estas dos realidades están imbricadas: la segunda corre paralela a la primera, pero ocasionalmente irrumpe en ella para alterar sus esquemas estructurales y desconectar un proceso de sus esquemas racionales.

Esta segunda realidad tiene dos versiones: la numinosa y la psíquica. En la primera esa intervención se reserva a una fuerza numénica, más o menos hipostasiada y en la segunda la desconexión de lo racional corre a cargo de fuerzas interiores, psíquicas, desconocidas. Esta segunda es una variante frecuente.

Todos los episodios de Traumnovelle están bajo el imperio de una sinrazón que desconecta, sin suprimir, el proceso lógico del suceso. Una especie de "deus ex machina" produce en Fridolin, el protagonista, una hybris que le va a sumir en la locura y en el arrebatado pasional de una noche. Esto parece sugerir ese viento primaveral repentino: "Der laue Wind brachte in die enge Gasse einen Duft von feuchten Wiesen und fernem Bergfrühling. Wohin jetzt? dachte Fridolin ... Wie heimatlos, wie hinausgestossen erschien er sich seit der widerwärtigen Begegnung mit den Alemannen... Nein, länger noch schon - seit dem Abendgespräch mit Albertine rückte er immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt (6,76).

La casualidad le ayudará a arribar a este "andere, ferne, fremde Welt". Un antiguo camarada, desaparecido hace largo tiempo de su vida, irrumpo "casualmente" en ella y le depara la oportunidad de urgar en ese otro mundo subyacente. Llevado de ese impulso, ignoto pero operante, que le despierta el aire primaveral, viola el secreto de una sociedad orgiástica que funciona al margen de la racionalidad: gritos, desnudez, máscaras, bailes de iniciados son las actividades de un grupo que Fridolin toma por locos: "Wo bin ich? dachte Fridolin. Unter Irrsinnigen?" (6,99). Er befand sich vielleicht unter Narren, vielleicht unter Wüstlingen ... (6,92). El sentirse en un medio en el que la ley de la vigilia ha sido desconectada aumenta su instinto de placer, que ve en esta ocasión la oportunidad para dar rienda suelta a los deseos que un super-yo hipertrofiado ha reprimido y que logran modificar, mágicamente, su personalidad. "und dass jede dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis bleibt und aus den schwarzen Masken als unlöslichste Rätsel grosse Augen zu ihm herüberstrahlten, das wandelte ihm die unsägliche Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens (6,99). "Fridolin war wie trunken, nicht nur von ihr, ihrem duftenden Leib, ihrem rotglühenden Mund, nicht nur von der Atmosphäre dieses Raums, den wollüstigen Geheimnissen, die ihn hier umgaben; - er war berauscht und durstig zugleich von all den Erlebnissen dieser Nacht ... von der Wandlung, die er in sich verspürte" (6,96).

En el torbellino de la situación irreal hace repaso de una noche que había empezado en la vivencia conjunta del sexo y de la muerte. Esa noche es un "schattenhaft wüstes Nacheinander von düsteren, trübseligen, skurrilen und lüsternen Abenteuern" que él intentará, sin conseguirlo, perpetuar, convertir en realidad real.

La trayectoria del episodio escapa a la lógica de lo "real", aunque no logra desconectar del todo la realidad lógica. El desarrollo del mismo potencia este sentido subrealista: cuando su condición de intruso es descubierta y su situación personal amenaza tomar un rumbo más dramático, una de las bacantes compra su libertad. A cambio, ella entregará su persona a los coribantes. Los motivos que la han impulsado le son desconocidos y tampoco el lector, desde la perspectiva del narrador, obtiene una explicación racional: "Oder hatte vielleicht nur seine, Fridolins plötzliche Erscheinung als Wunder gewirkt, sie zu verwandeln?" (6,96). El desarrollo de los sucesos de esa noche hace derivar su pensamiento por derroteros de ocultismo: "... hielt er ein solches Wunder nicht nur für unmöglich. Vielleicht gibt es Stunden, Nächte, dachte er, in denen solch ein seltsamer, unwiderstehlicher Zauber von Männern ausgeht, denen unter gewöhnlichen Umständen keine sonderliche Macht über das andere Geschlecht innewohnt?" (6,96).

Cuando es expulsado de ese círculo de iniciados del sexo, hace su aparición un coche funerario que, sin que nadie lo haya encargado, le recoge y le aleja, en un compartimiento blindado, del lugar del suceso ... Toda la escenificación del motivo tiene rasgos de "thriller": "Der Zylinder des Kutschers ragte lächerlich lang in die Nacht auf. Der Wind blies heftig, über den Himmel hin flogen violette Wolken" (6,95).

Su mente parece enloquecer por unos momentos: el misterio de la mujer -"Welcher Anlass hatte sie, sich für ihn zu opfern?" -, lo irreal del ambiente y lo casual del encuentro le producen, al recapitular sucesos, un ataque de ansiedad, mezcla de deseo frustrado, narcisismo y curiosidad: "Sein Dasein, so schien ihm, hatte

nicht den geringsten Sinn mehr, wenn es ihm nicht gelang, die unbegreifliche Frau wiederzufinden" (6,96). Por eso, ante el silencio de la razón y ante el aquijón de la curiosidad y el deseo, su mente salta las barreras del discurso lógico y se dispara, frenética, en busca de explicaciones irreales: "Sollte die Komödie vielleicht noch eine Fortsetzung finden? Und welcher Art sollte diese sein? Aufklärung vielleicht? Heiteres Wiederfinden an anderm Ort? Lohn nach rühmlich bestandener Probe, Aufnahme in die geheime Gesellschaft? Ungestörter Besitz der herrlichen Nonne?" (5,96). Los sucesos vividos le han sumido en la dialéctica de la incongruencia.

Este estado de alma deriva en frenesí cuando comprueba que está a merced de un cochero histriónico: "Die Wagenfenster waren geschlossen, Fridolin versuchte hinauszublicken; - sie waren undurchsichtig. Er wollte die Fenster öffnen, rechts, links, es war unmöglich; und eben so undurchsichtig, ebenso fest verschlossen war die Glaswand zwischen ihm und dem Kutschbock. Er klopfte an die Scheiben, er rief, er schrie, der Wagen fuhr weiter. Er wollte den Wagenschlag öffnen, rechts, links, sie gaben keinem Druck nach, sein neuerliches Rufen verhallte im Knarren der Räder, im Sausen des Windes" (5,98).

Cuando Fridolin, presa del medio y de la angustia, se dispone a golpear las ventanillas, el coche se detiene: ¿casualidad?. Ambas puertas se abren a la vez "als wäre nun Fridolin ironischerweise die Wahl zwischen rechts und links" (5,96). Una vez que ha saltado a tierra las puertas se cierran de nuevo automáticamente y el coche se aleja "über das freie Feld in die Nacht hinein".

Toda la imagería del episodio, desde la aparición casual de Nachtigall, su amigo de juventud, hasta la desaparición del coche en la oscuridad a través del campo responde a una puesta en escena típica del "realismo fantástico". Por una noche las profundidades anímicas de Fridolin han emergido y, aliadas con una "causalidad casual" - el encuentro con Nachtigall -, le han puesto al margen

de lo cotidiano, de lo objetivo. La causalidad desatada por esas fuerzas emergidas del fondo del alma se pierde de nuevo en la oscuridad de la noche. Lleno de confusión, arrepentimiento y fuertemente conmocionado en su concepción de la realidad, se retira Fridolin al hogar. El cariño de su mujer y la inocencia de su hija le devuelven a una realidad normal, corriente y lúcida. La luz "vencedora" del nuevo día atraviesa las cortinas de la alcoba, dispersa la fantasmagoría de una noche y empieza un nuevo día: "mit den gewohnten Geräuschen von der Strasse her, einem sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan der neue Tag begann". (6.129)

Sin embargo, esa subrealidad ha dejado huellas de su presencia. La casa en la que han tenido lugar la aparición e irrupción de este mundo es de nuevo identificada. Ningún dato del exterior alude a la realidad de la que el edificio ha sido continente. Cuando Fridolin se acerca a la verja del jardín para indagar, la puerta de la casa se abre automáticamente y un criado en librea le entrega un sobre en el que, inexplicablemente, está escrito su nombre. El escrito del interior contiene una monición para que renuncie a su curiosidad. Parece como si un numen omnisciente intentara proteger la realidad que se esconde tras el velo de las apariciones que Fridolin ha conseguido penetrar.

También en esta empresa de búsqueda y rastreo da con el cadáver de una desconocida que, en extrañas circunstancias, se ha quitado la vida y que Fridolin reconoce como su salvadora. Cuando en el depósito de cadáveres, intenta suscitar en su memoria los rasgos de un cuerpo que tanto radiación erótica había exhalado horas antes, irrumpe de nuevo el submundo en esa realidad racional a la que paulatinamente se va reintegrando. Como impulsado por un poder oculto, entrelaza sus dedos con los de la difunta y sólo la presencia de un colega evita que se entregue a esa subrealidad:

Unwillkürlich, ja wie von einer unsichtbaren Macht, gezwungen und geführt, berührte Fridolin mit beiden Händen, die Stirne, die Wangen, die Schultern, die Arme der toten Frau; dann schlang er seine Finger ..." (6.125)

Die Frau mit dem Dolche nos presenta otro caso de esta impetuosa irrupción de lo psíquico en la realidad exterior. Leonhard y Pauline se citan en la galería de un museo para vivir unos momentos de adulterio intencional. La tensión de una situación sentimental bajo presión despierta en ella un estado de "palimnesia", de "reminiscencia", en la que la realidad evocada gana la palma a la actualidad. Poco a poco Paola va sumiéndose en un estado interior de confusión - "Was ist mir? ... Wo bin ich?" - que contrasta con el estado de sobriedad y sensatez de Leonhard: "Nie war ich so vernünftig als in diesem Augenblicke". Las campanas del mediodía conjuran una realidad presentida que se apodera de la conciencia de Paola y la sumen en un trance paranormal. Durante unos segundos - al despertar del trance siguen sonando las campanas - Paola cree revivir y recordar los motivos de su situación actual en el taller de un maestro renacentista italiano, introduciéndose en el mundo mágico y simbólico del cuadro de Palma Vecchio que está contemplando. ¿Ha sido pura fantasía o reminiscencia de una preexistencia platónica? Ha vuelto el alma de Paola a su estrella antes de cumplir el ciclo de nueve elecciones que Platón señalaba al alma? Sea como sea, ese sueño, esa visión, esa reminiscencia tiene un influjo decisivo en la actitud de Paola que, convencida " ... dass ein Schicksal über ihr ist, dem sie nicht entrinnen kann", accede a la premonición onírica y se une a Leonhard.

Toda una serie de obras de AS. son una documentación de esa vieja experiencia de la humanidad que Calderón formuló en la identidad "vida=sueño" y Nerval en la polaridad dual "sueño=segunda vida". La mera mención de la casuística onírica en AS., la cita somera de aquellos casos en los que la realidad onírica interviene causalmente en la realidad objetiva que describe sería una tarea

prolija. Der Sohn, Fräulein Else, Mein Freund Ypsilon en la narrativa, Alkandis Lied o Der Schleier von Beatrice en la dramática son otros tantos ejemplos de esta concepción de la realidad que hemos analizado en Traumnovelle.

Evidentemente, cuando la oposición entre estos dos niveles de realidad es irreductible, sobreviene la psicopatía o la paranoia. Martin Brand, el "amigo Ypsilon", ha entablado "una amistad íntima con sus sombras", que materializan su vivir de espaldas a una realidad que siente ofensiva. Ahora bien, ese mundo de fantasía poética en el que se refugia, esta su locura es, más bien, un trasgo, "ein Spuk" que, sin embargo, él continuará conjurando hasta que éste le lleve a la muerte. Ni la brisa primaveral del Wienerwald ni la luz que de repente inunda su cuarto tras una noche de creación logran despertarle a una "Lebenswahre Welt", a un "wirkliches Leben". Cuando el narrador acaba la historia de su infortunado amigo, dirige una plegaria-apóstrofe a una fantasía numinosa que maneja los hilos de los destinos humanos "Launische, goldene Phantasie! Dem einen nahst du schmeichelnd in duftender Freundschaft, und bildest ihn zum glücklichsten aller Narren, zum Dichter wie einen Feind überfällst du den andern und machst ihn zum Bedauer wertesten der Poeten: zum Narren." (1,34).

No cabe duda de que aquí hay mucha psicología profunda. Sin embargo, esta psicología profunda schnitzleriana se diferencia de la freudiana en su calidad. Esta es científica; la de AS. es poética e, incluso, metafísica. AS. hipostasía las fuerzas ocultas de la vida - la fantasía, el instinto, el deseo, los impulsos, el sexo - y las convierte en factores metafísicos que a veces toman cuerpo. Con ello tocamos el segundo aspecto del subrealismo schnitzleriano: el numénico. Con menos frecuencia que en el caso descrito anteriormente, AS. deja intervenir unos númenes que se constituyen en factores de realidad al margen de lo psíquico, si bien tiene en ello uno de sus canales de manifestación. Son fuerzas que trascienden la mera individualidad humana y que, objetuadas o personificadas, actúan en el desarrollo de las cosas, cuyo curso varían o determinan decisivamente. La dificultad de precisar

la naturaleza de las mismas las hace coincidir con conceptos imprecisos, con designaciones colectivas de ciertos procesos, a mitad de camino entre lo mágico y lo casual: "Zufall" o "Schicksal" son términos con los que AS. designa esta causalidad desconocida. La narración Die Weissagung está construida sobre el proceso de penetración en la realidad de este elemento mágico-numinoso.

Un oficial del ejército imperial lucha por espacio de diez años contra un destino profetizado por un mago de varietés judío. Este le había hecho ver por un momento la situación en la que se hallaría transcurridos diez años. La visión profética le muestra tendido en unas parihuelas y llorado por su mujer e hijos. A partir de entonces emprende y pone todos los medios para que la interpretación más natural de la visión - la muerte - no se cumpla: se retira del ejército y compra una finca, no sin antes evitar la adquisición de propiedades que tenga localizaciones semejantes a las de la visión. Incluso, en plan de apuesta contra el destino, hace ante notario una descripción del esquema de la visión que lacra y sella para comprobar, al cabo del tiempo, su exactitud: "solche Vorfälle dürften für die Wissenschaft nicht verloren gehen"(3,47). Alejado de la impresión inicial, en varias ocasiones está seguro de tener en las manos los hilos de su destino: "vor allem war es mir klar, dass ich mein Schicksal in der Hand hatte"(3,43). Umprecht, el protagonista, llega incluso a hipostasiar este destino: "ich hätte das Schicksal zum Narren gehalten"(3,43). Más adelante: "und mir ward es immer klarer, dass ich mit irgend einer unbekannten höhnischen Macht in einem ungleichen Kampf begriffen war" (3,51).

Umprecht cree resolver favorablemente la profecía al encontrar un drama, escrito por el narrador, en el que el autor ha reproducido sin saberlo, la misma situación profetizada. Umprecht tomará el papel de protagonista y así habrá cumplido los designios del destino sin haber sufrido daño alguno. Cuando el autor-narrador se entera, por boca de Umprecht, del asunto y ve los comprobantes notariales del documento en que está descrita la misma escena que



él ha escrito diez años después y cuya representación tendrá lugar esa misma noche, despierta en él una fe casi religiosa en lo oculto. Todos los datos le convencen de que es un ejecutor del destino: "Vollstrecker eines über uns waltenden Willens".

Sin embargo, en el esquema de situación de la profecía, notoriamente fijado, hay un personaje misterioso que, calvo, con gafas y una bufanda verde, no tiene su correspondiente en la escena dramática. Umprecht se entera por el autor de que éste ha pensado en él bien finalmente lo ha dejado fuera de la realización poética. Este es, pues, el único elemento inquietante para la solución favorable del enigma.

Al comenzar la representación ningún asistente a la misma parece responder a la descripción del personaje misterioso, dato que afirma la irrealidad de la visión. Sin embargo, cuando el final de la misma está próxima y Umprecht como protagonista de la obra es traído en parihuelas al escenario, un viento repentino e impetuoso hace vibrar mágicamente toda la escenificación, agitando las antorchas que la iluminan. El flautista de la orquesta que acompaña la representación saca una bufanda verde para protegerse del viento y en ese momento su peluca vuela por los aires. Él se lanza manos en alto, en persecución de la misma y Umprecht, fingido moribundo en el escenario, ve acercarse así el cumplimiento de la profecía; al creerle el ejecutor de la visión, muere de susto.

AS. expone la narración con una técnica realista: El suceso puede parecer natural y encajar una explicación natural y científica. Ni él se desarrolla en una ambientación ilusoria, ni la narración utiliza la tónica del cuento. Las dataciones son próximas a la fecha de escritura y comprobables y la localización surtirolese de la acción sumergen a ésta en un ambiente verificable y cotidiano. Incluso "Marco Polo", el arúspice judío que encarna y administra ese poder diabólico que maneja los destinos humanos, ha sido visto años antes, en un festival de magia. Sin embargo, la figura misteriosa del flautista, causa de la muerte repentina de Umprecht, ha

desaparecido sin dejar huella: "Was aber unter allem diesem Unbegreiflichen das Unbegreiflichste bleibt, ist der Umstand, dass der Schullehrer, der damals seiner Perücke mit erhobenen Händen nachlief und im Walde verschwand, niemals wiedergesehen, ja dass nicht einmal sein Leichnam aufgefunden wurde" (3,56).

La clave del relato es, pues, una figura misteriosa que de pronto adquiere una dimensión real, racional - un maestrescuela que toca la flauta en una orquesta improvisada - para desaparecer en el misterio con que apareció a la imaginación del poeta, quien no se atrevió a darle vida.

El título inicial de la obra, Hexerei, confirma estos extremos. La interpretación psicoanalítica tanto de Reik, el alumno de Freud, (36) como la de Richard H. Lawson (37) - ambos aplican hermenéuticamente la etiqueta freudiana "Die Allmacht der Gedanken" - deja sin atar este último eslabón.

Este realismo feérico de ciertas obras de AS. se viste a veces un ropaje irónico y humorístico. Los hilos de los destinos humanos parecen estar regidos por un espíritu mefistofélico y burlón que se devierte con las fechorías que hace a los hombres. La narración anterior no deja de tener apuntes de humor oscuro como esa escena en la que el viejo flautista corre desesperado detrás de la peluca que le lleva el viento. En Der blinde Geronimo und sein Bruder las circunstancias se alían con la malicia para dar con los dos hermanos mendigos en la cárcel: un viajero malintencionado gasta una broma al ciego y a su hermano; a éste le da una moneda de un franco, mientras al ciego, que naturalmente no puede comprobarlo, le dice que han sido veinte. Mientras ve nacer la sospecha en el rostro del ciego piensa: "Schicksal, nimm deinen Lauf!"

También aquí, el hacer un análisis detenido de la obra schnitzleriana bajo la perspectiva de este epígrafe crítico pecaría de prolijo, dado el material de que se dispone. El tema es susceptible

de un tratamiento monográfico, más amplio aún que el que ha llevado a cabo Imboden. No sólo "die Nachtseite des Seelischen" o "Die dunkle Unterwelt der Psyche" constituye la base para esos "geheimnisvolle Reiche, die am Unerforschlichen und Überwirklichen teilhaben" que fundan y justifican el ordenamiento de AS. en el subrealismo. La superposición de lo "märchenhaft" sobre el "fundamento de una consideración realista de la realidad" le hacen un representante exímio de la literatura fantástica y le colocan en esa corriente que parte del romanticismo y, a través de Poe y Hoffmann, se prolonga hasta Kubin o Meyrink. La solidez que confiere al elemento real potencia enormemente la dimensión fantástica de su obra, que, a veces, sólo aparece aludida en unos escasos elementos compositivos que escapan de lo real.

Cabe preguntarse por qué un autor como AS. que ha tratado de retratar el mundo de la burguesía finisecular vienesa, ha derivado hacia una visión subrealista aparentemente descomprometida de la realidad concreta. La explicación hay que buscarla en el sistema ideológico del autor, para el cual la existencia no se agota en lo dado y perceptible. AS. ha sido un honrado investigador de la realidad. Su tratamiento de lo psíquico le ha hecho enfrentar la realidad desde otras perspectivas que en último término derivan en lo metafísica, terreno éste en el que propone y sugiere nuevas dimensiones, a veces de carácter ocultista.

Por otra parte, las más importantes obras de cuño subrealista aparecen en la etapa final de la vida del autor. Cabría pensar que las vanguardias europeas han podido influenciar la evolución literaria de AS., pero los documentos autocríticos - Diario, cartas, etc. - parecen estar en contra de esta suposición. Imboden señala un factor personal que ha contribuido a esta temática: La pérdida de contacto del autor con su público, que después de la guerra se siente ajeno al mundo schnitzleriano, ha podido contribuir a que el autor desechara la cáscara cambiante de la realidad e intentara penetrar en el meollo de una vida que siempre había intentado describir. Desde esta perspectiva la imagen crítica de AS. supera, con mucho, el cliché de "Autor des süßen Mädels".

#### 4.2.4.5. Expresionismo

La inclusión de AS. en un "ismo" cuyas connotaciones parecen estar tan ajenas a la corrección formal del autor puede parecer a primera vista, si no extravagante, sí atrevida. Sin embargo, una consideración más cercana y detenida, tanto del término y de la realidad literaria del expresionismo como del autor AS., hace no sólo viable sino también aconsejable una inclusión, al menos honorífica, en el "movimiento de los neopatéticos" a la hora de hacer una clasificación funcional que exprese los diversos elementos que componen la personalidad literaria de AS.

Claude David, en un artículo sobre la posible presencia de elementos expresionistas en Rilke (38), constataba la imprecisión del término "expresionismo". Este se aplica a un espectro amplísimo de autores literarios tan dispares como Trakl, Werfel o Sternheim. "On groupe sous cette rubrique, dans la littérature allemande, les écrivains les plus différents. A la fois le lyrisme pathétique et visionnaire de Georg Trakl et le comique glacial de Carl Sternheim ou la causticité de Georg Kaiser. A la fois le nihilisme sarcastique de Gottfried Benn et le lyrisme humanitaire de Franz Werfel. A la fois la destruction du langage chez August Stramm et les formes poétiques traditionnelles dans les premiers poèmes d'Ernst Stadler. Sans compter d'innombrables écrivains mineurs qui déjà tombent dans l'oubli. Sans compter encore Kafka qui est joint souvent au nombre des expressionnistes. Pris dans cette extension, le mot risque de perdre tout sens: entre tous ces écrivains, on peut douter qu'il existe un seul caractère qui'ils possèdent en commun" (39).

También Guillermo de Torre, al estudiar el expresionismo en su Historia de las literaturas de Vanguardia, advierte el carácter escurridizo del término: "Entre todos los movimientos de vanguardia estudiados en este libro, el expresionismo germánico es aquel

que ofrece un rostro más definido y a la vez más difícil de asir con exactitud" (40).

En esta rúbrica, como en muchas otras que tratan de sintetizar fenómenos heterogéneos de la vanguardia europea, la imprecisión de límites es notoria. Cabe, incluso, la posibilidad de ampararse en esta imprecisión para hacer de ellas un cajón de sastre en el que incluir todo lo inclasificable. Sin embargo, existen elementos de contenido - intenciones, visiones, metafísica, etc. - y de forma agrupables que pueden servir de común denominador caracterizante de este movimiento. La especificación del núcleo conceptual de la rúbrica y la posterior comparación con la literatura schnitzleriana nos evitará caer en el subjetivismo que acecha en esta operación.

El crítico francés anteriormente citado describe así los elementos del expresionismo literario: "un monde démasqué, démonté; un art qui joue avec le néant et l'absurde et extermine les formes, une destruction qui va plus loin que toutes les révoltes et aboutit - dans l'idéologie et dans la forme - à l'anarchie, un mélange d'abstraction et de pathétique; une image du monde déformée et burlesque; une esthétique du laid; un goût de la dissonance et du grinçant" (41).

Pues bien, muchos de estos elementos tiene aplicación hermenéutica a la obra de Schnitzler, en la que se hallan, si no desarrollados plenamente, sí, al menos, "in nuce". Efectivamente, AS.

- desenmascara y desmonta un mundo que reduce al absurdo. Toda su obra está orientada al desenmascaramiento de actitudes e instituciones. Reigen, Leutnant Gustl o Freiwild son buen ejemplo de ello;

- juega con la nada y el absurdo y extermina formas tradicionales que se convierten en "Groteske", "Burleske", "Pantomime" o "Marionette". La metafísica de Die Weissagung es un juego con el absurdo que triunfa en forma de destino sobre los propósitos humanos;

- mezcla abstracción y patetismo: la narración Um eine Stunde o la marioneta Der tapfere Cassian son efectivamente una "mélange d'abstraction et pathétique"; Flucht in die Finsternis es un grito desgarrado ante una soledad humana, que, desarropada, deriva en locura. Las figuras funcionales y monócromas de Ehrentag tienen la expresividad rudimentaria que poseen los gitanos del "Tríptico de la Magdalena" de Nolde.

Aparte de estos, Claude David señala otro rasgo que también puede considerarse en el caso de Schnitzler: un cierto mesianismo que no siempre logra afirmarse y que en la obra schnitzleriana tiene frecuente cumplimiento. El ilustrado Paracelso, escéptico y liberal, es la única figura que logra mantener el tipo de un mundo disoluto y hundido en la mentira y el interés encubierto de honradez. El hermano del protagonista de Flucht in die Finsternis es una figura mesiánico-trágica a lo Antígona que parece en el intento de salvar a su hermano de la locura y el aislamiento.

Saliéndonos ya del esquema caracterizador de C. David, existen en AS. una serie de constantes temáticas y formales que generalmente se hacen propios del movimiento expresionista. Nadie puede negar un activismo, no político o confesional, sino moral, incluso a las obras más esteticistas del autor. Todas ellas están concebidas en orden a una moraleja. Spiel im Morgengrauen, Berta Garlan, Professor Bernhardi son sermones dramatizados o novelados. Incluso el activismo político que el expresionismo centra en el pacifismo y antimilitarismo, tiene su realización en Leutnant Gustl y en toda la crítica a un estamento - Freiwild, Der Ruf des Lebens - basado en el uso de la fuerza. AS. nunca ha afirmado la existencia heroica como ideal de vida, al revés de lo que hicieron muchos otros de sus coetáneos e incluso correlegionarios, Stefan George o Stefan Zweig, por ejemplo.

La exaltación de una bohemia individualista, de un "Aussenseitertum" voluntario en Mein Freund Ypsilon, coincide también con esa

negación de lo institucional que el expresionismo llegó incluso a profesar vitalmente - a través de la droga o el alcohol - pero, sobre todo, temáticamente.

W. Rasch, que ha registrado la "exzentrische Phantastik der Situation" en Wedekind y Strindberg y "das Ekstatisch-Visionäre" de Dauthendey o Scheerbart, atributos, como ya hemos visto, esencialmente schnitzlerianos, califica estos elementos de "expressionistisch avant la lettre" (42).

Desde el punto de vista de los medios de expresión Hamann/Hermand registran en el expresionismo una vuelta a la opinión pública - Wendung zur Öffentlichkeit - que en AS. encuentra una realización ejemplar. La mayoría de sus narraciones se publicarán en periódicos y revistas del ámbito lingüístico alemán. La atención que ha presentado a la música y al film no es sólo testimonio del esteticismo y diletantismo del autor, sino también del testimonio comprometido ante una sociedad a la que pretendía mejorar.

El conflicto generacional y la negación de lo progenitura - "Vater-verleugnung" -, de la que el parricidio es el motivo más frecuente, son motivos centrales en Der Sohn, Der einsame Weg y en Frau Beate und ihr Sohn. En Der Sohn el motivo alcanza incluso la expresión desgarrada que tiene Das Urteil de Kafka. AS. escribe la breve narración Der Sohn en 1899, es decir, muchos años antes que Kafka escriba su "Erzählung". La ambientación es lo suficientemente desgarrada y parece recordar la de algún film expresionista. La almohada tiene una tonalidad noldiana: "ein düsteres Hofzimmer mit den altertümlichen Bildern: das Bett mit dem blutgeröteten Polster". El odio filial está más acentuado que en Kafka: una vez cometido su intento de parricidio y mientras la madre yace moribunda, el asesino espera tranquilo a la policía que vendrá a buscarle: "Ich sah mir dieses trotzige Gesicht an ... Ein böses, bleiches Antlitz, nicht hässlich, nicht dumm, mit blutleeren Lippen, die Augen verdüstert ..." (1,79). La acción parricida es

aún más monstruosa, ya que, si en Kafka el autoritarismo paterno era un factor desencadenante, aquí este autoritarismo no existe; muy al contrario, la madre, contrita de su intención asesina inicial, rodea al hijo de todos los cuidados que el arrepentimiento le dicta. En Kafka este parricidio quedaba en intención que, ante la imposibilidad de realizarla, el asesino intencional convertía en suicidio. En la narración schnitzleriana el parricidio se lleva a cabo efectivamente. Por lo demás, es de destacar el hecho de que esta negación de la progenitura se ejerza en la madre. Las posibles explicaciones psicoanalíticas de ambas obras no desvirtúan la valencia nuclear del motivo y su referencia a un movimiento que hizo de él símbolo de su imagen del mundo y de la sociedad. Bien es verdad que el naturalismo también se había servido del tema en un sentido anti-autoritario. Con todo, la fundamentación psicoanalítica del motivo en la obra de AS. le hace coincidir más con el expresionismo que con el naturalismo. Precisamente Hamann/Hermann hacen consistir en esto la novedad del motivo: "Im Gegensatz zu naturalistischen Antiautoritäts-Dramen ... äussert sich das spezifisch Neue und Andersartige dieser pathetisch vorgetragenen Väterverleugnung vor allem in ihrer unterschwelligen Tendenz ins Psychoanalytische und Tiefenpsychologische, das in den Werken vor 1910 nur eine höchst periphere Rolle spielt" (43).

Por lo demás, el desenlace de la novela Therese repite la situación, un parricidio ejercido en la madre, si bien aquí lo psicoanalítico del proceso que convierte al hijo en parricida está más suavizado: el impulso que le mueve es un afán de posesión, una codicia desprovista de ese odio inconsciente que posee al protagonista de la "Novelle", que más parece un monstruo al margen de los conceptos morales o afectivos.

En Der einsame Weg Felix, joven teniente del ejército imperial, se niega a reconocer una paternidad física, actitud con la que demuestra también su negación a aceptar un orden social patriarcal, representado por el hecho de la paternidad y por las instituciones religiosas y políticas heredadas.



La experiencia de la vida interior que Raimund Lenoir (44) señala como el específico del expresionismo, si bien en versión de H. Bahr constituía el punto esencial del impresionismo, tiene una presencia central en toda la obra de AS. La descripción que, en Der Witwer, hace AS. del interior de un hombre que debe ir transformando el amor hacia su recientemente fallecida esposa, primero en sospecha de infidelidad y después en odio, está muy próxima a los interiores de Musil en Törless o de Heinrich Mann en Professor Unrat o a los del criptografiado Kafka - Joseph K o Gregor Samsa -, es decir, está próximo a interiores ambientalmente expresionistas. Todo el monólogo interior, indirecto, en tercera persona, es un debate entre el odio y el amor, la venganza y la comprensión: "Jetzt ..., dass er plötzlich alles verloren hat, dass er sein Leben von vorne beginnen muss wie ein Kind; denn er kann ja von seinen Erinnerungen keine mehr brauchen. Er müsste jeder erst die Maske herunterrissen, mit der sie ihn genarrt ... Er kann ihn nicht hassen, er sieht zu klar. So tief kann er in andere Seelen schauen, dass es ihn beinahe befremdet. Es ist, als wäre es gar nicht mehr sein Erlebnis" (1,235) ... Und ein seltsames Gefühl quillt in seiner Seele empor, dass er sich anfangs kaum zu begreifen traut, eine tiefe Milde -ein grosses Mitleid für diesen Mann" (1,235). Evidentemente, la expresión no es patética, pero sí el contenido de la misma. Por lo demás, toda la obra de AS. es un grito, no lírico, es decir, no patético, sino racional "capable de gagner le monde et de propager l'annonce d'une humanité nouvelle" (45), capacidad esta que Lenoir atribuye al expresionismo.

Dentro de este capítulo hay que señalar una tendencia, ocasional pero manifiesta, del autor a la caricatura, procedimiento éste que el expresionismo utilizó abundantemente. El burlesco Zum grossen Wurstel, las pantomimas Die Verwandlungen des Pierrots o Der Schleier der Beatrice o el grotesco Der grüne Kakadu aluden a una representación funcionalmente desfigurada de la realidad, que así se hace mucho más maleable voluntad creadora, del poeta, elementos estos que constituyen nuclearmente la caricatura. Bien es verdad que AS. no llega a lo que Hamann/Hermand denominan "agressive Deformierung".

Las "Déformes" - el "Einakter", el monólogo interior, la "Transwurstiade" - que AS. ha expresado bajo rúbrica tan chocante como Burleske, Novelette, Groteske hay que referirlas a ese exterminio de las formas de que habla David.

Sin embargo, por mucha fuerza caracterizadora que tengan estos procedimientos estilísticos - de estilo propiamente dicho no se puede hablar en el expresionismo - y las tematizaciones concretas en un movimiento, en el caso del expresionismo es factor determinante de configuración la intencionalidad del mismo. Wolfdietrich Rasch en el estudio anteriormente citado da la razón a Benn y confirma la protesta, la intención rebelde del movimiento como el elemento determinante que configura y unifica las más diversas formulaciones expresionistas: "Was man überall durchfühlt, ist der Protest: ein sehr verschärfter, zu Empörung erhitzter, unnachgiebiger Protest gegen die Wirklichkeit der Zeit ..." (46). AS. posee un "Weltgefühl" de esta especie que es lo que, sobre todo, permite hablar de él como precursor del expresionismo. Muchos de sus dramas están presididos por esa "Wirklichkeitsfeindschaft" que constituye la médula expresionista. Beatrice, dispuesta a ir a la muerte con Filippo, siente contra lo real una enemiga que se convierte en náusea:

"Wie bald in Ekel sanken wir dahin  
Wohin wie jetzt erhobnen Hauptes schreiten.  
Wir wollten sterben, darum kam ich her" (I, 336).

En la escena final expresará su insatisfacción ante una realidad que la ha escogido a ella como instrumento de maldad:

"Und warum war ich ausersehen vor allen,  
 So vielen Leid zu bringen, und weiss doch:  
 Ich wollte keinem Böses! Staun' ich nun,  
 dass ich es bin, dem alles dies geschah,  
 und macht mich dieses ungewohnte Staunen  
 So müd', dass nichts mehr in mir ist als Sehnsucht,  
 Daliegen, so wie du, unfertig sein!" (I, 675)

Narraciones como Um eine Stunde o Die dreifache Warnung tienen como motivo central la insatisfacción, el "Weltschmerz", ese odio a lo existente que se dirige precisamente al responsable último del orden establecido. La fuerza que ha tentado el orgullo, la ébris del joven -DDW- que siente "sein frohes Herz mit allen Pulsen der Welt in gleicher Welle schlagen", se da a conocer a éste de la siguiente manera:

"Bestimmung nennen mich die Abergläubischen, die Toren Zufall und die Frommen Gott. Denen aber, die sich Weisen dünken, bin ich die Kraft, die am Anfang aller Tage war und weiter wirkt unaufhaltsam in die Ewigkeit durch alles Geschehen" (3, 151).

El joven, descontento con un orden al que se atrevió a desafiar y que al final hace prevalecer su derecho sobre la voluntad que creó libre, maldecirá blasfemamente en su impotencia ese numen, cuya voz le llega desde la profundidad de la noche:

"So fluch ich dir in meinem letzten Augenblick" rief der Jüngling mit der Bitternis des Todes im Herzen. "Denn du bist die Kraft, die am Anfang aller Tage war und weiter wirkt in die Ewigkeit durch alles Geschehen, dann musste ja all dies kommen, wie es kam, dann musst' ich den Wald durchschreiten, um einen Mord zu begehen, musste den Felsen erklimmen, um meinen Untergang zu finden - deiner Warnung zum Trotz. Warum also war ich verurteilt, sie zu hören, dreimal, die mir doch nicht nutzen dürfte? Musste auch dies sein? Und warum, o Hohn über allem Hohn, muss ich noch im letzten Augenblick mein ohnmächtiges Warum dir entgegenwimmern" (3, 150).

Salvados la desfiguración lingüística y compositiva y la intensidad y desgarró estilísticos que impera en la obra de Borchert, esta imprecación, este apóstrofa parece coincidir con el de Beckmann, en Draussen vor der Tür, obra que prolonga los cánones neopatéticos de los expresionistas. Oigamos cómo se expresa el héroe borchertiano en una de las últimas escenas del "patético" drama:

"Und der Tote fühlt tief in seinen Traum hinein, dass sein Tod gleich war wie sein Leben: sinnlos unbedeutend, grau ... Wohin sollen wir denn auf dieser Welt! verraten sind wir, furchtbar verraten. Wo bist du, Anderer? Du bist doch sonst immer da! Wo ist denn der alte Mann, der sich Gott nennt? Warum redet er denn nicht" (47).

Tanto el joven que siente "sein frohes Herz mit allen Pulsen der Welt in gleicher Welle schlagen" como Beckmann, "der Mensch, der nach Deutschland kommt", acaban su curriculum maldiciendo un poder incomprensible y mudo causa de su perdición. Ambos dirigen al cielo un "Warum" desgarrado que queda sin respuesta.

Todos estos factores no suponen, evidentemente, la pertenencia de AS. a un "ismo" clasificatorio que, en cuanto tal, tiene sólo un valor funcional. Sí suponen, sin embargo, una coincidencia de planteamientos literarios y vitales que justifican el que se pueda considerar a AS. como un precursor del expresionismo o como una figura literaria que, contemporánea del mismo, corre paralela. Por lo demás, si consideramos que todos los elementos literarios y culturales del expresionismo son derivación y fermentación de ingredientes que, en mayor o menor medida, están ya presentes en el simbolismo, no extrañará esta posible clasificación de AS.

Es preciso subrayar que el expresionismo es el desarrollo de una serie de elementos de cosmovisión y formales que aparecen en el ambiente espiritual y en la literatura de mediados de ~~siglo~~ siglo y que adquieren su plenitud en el impresionismo y simbolismo para pasar

a desintegrarse en él. Los profetas, los comienzos, los motivos y manifiestos de todos estos movimientos son comunes. Sólo el sentido direccional de ellos es diferente: centrípetos los primeros, centrífugo el expresionismo. En este sentido Wolfdietrich Rasch (48) aboga por una consideración unitaria de las diversas posibilidades de formalización literaria que aparecen desde 1890 y llegan hasta la década expresionista, que él pone bajo el epígrafe "manierismo". El expresionismo asume la herencia de dos décadas de modernismo literario y la lleva a sus últimas consecuencias.

Eduard Beaucamp ha señalado también claramente este origen del movimiento: " en ce detournant radicalement du symbolisme et du "Jugendstil", les expressionnistes ne réussirent cependant pas à dissimuler ce qui, intérieurement, les reliait encore à ces mouvements. Tous les protagonistes avaient débuté par le symbolisme. Ils resteront attachés à ses principaux idéaux, ainsi l'idée de l'unité entre l'art et la vie ... Les formes fluides et passives son remplacées par des formulations actives, agressives, brutales, abruptes. La subjectivité n'est pas plus dissimulée avec art, ni relativisée, elle est posée comme un absolu. Le moi de ces artistes, mais aussi celui de l'"homme nouveau" qu'ils projettent dans l'avenir, s'identifient au "surhomme" de Nietzsche; "Zarathoustra" ne devient pas seulement la bible des expressionnistes de "Brücke". Barlach parle de la "conscience du moi absolu", il se ressent comme l'incarnation de la volonté de la vie: "ça veut", dit-il à propos de l'énergie plastique qui le pousse à s'exprimer. L'expressionniste westphalien, Wilhelm Morgner, disciple fanatique de Nietzsche et de Van Gogh, a laissé la profession de foi suivante: "Mon moi tout entier vibre et trébale, ce n'est plus mon moi qui se trouve face au vouloir, c'est par moi que ce vouloir arrive à exister. C'est à travers moi que la vie veut surgir ... Les hommes ne savent pas ce qu'ils disent. Seul, je suis l'étranger, la volonté de révélation de la vie parmi les autres hommes, ces prophètes de la mort, de la négation de la vie ..." (49).

Desde este punto de vista no resultará tan extraño esta confesión parcialmente expresionista de la obra de AS. Tematizaciones específicas y nucleares del expresionismo, que éste adopta en parte de los credos anteriores, metamorfoseándolos, son: el sentido vital del arte o, viceversa, el sentido artístico de la vida, el mesianismo, la experiencia de la vida interior, la negación del padre y un activismo comprometido. Variantes formales del mismo son la disolución de las formas, la mezcla de abstracción y patetismo, la desaparición del símbolo, la vuelta a una forma de imágenes más próximas a la realidad, la alegoría, una deformación de la imagen de mundo y un desenmascaramiento de éste. Todos estos elementos constitutivos del expresionismo se dan, en mayor o menor grado, en la obra de AS.

#### 4.2.4. Conclusiones:

La intención de esta clasificación estilística no ha sido tanto registrar las confesiones poéticas en las que se puede integrar la obra de AS., cuanto levantar acta testimonial de los elementos que de su entorno literario y cultural ha integrado en su obra nuestro autor. Una valoración de esta análisis rápida podría quedar materializada en los siguientes resultados:

- La obra de AS. se resiste a toda clasificación exclusiva y limitante. Incluso los epígrafes que puede adoptar deben tomarse en sus acepciones amplias y, frecuentemente, ambiguas.
- AS. ha seguido el ritmo del tiempo literario que vivió. Sin declararse profeso de ninguna moda literaria ha ido integrado, mientras se lo ha permitido su capacidad biológica y artística de absorción, los impulsos del tiempo y del entorno, unos conscientes y otros inconscientemente.
- Más que de dependencias de modas literarias hay que hablar de dependencias de un ambiente social y espiritual que han cuajado en su obra literaria.

- En ciertos aspectos AS. marcha con ventaja sobre el tiempo literario al que pertenece y al que, en parte, hace progresar: sus descubrimientos e intuiciones en el campo de lo psicológico y la correspondiente formalización o representación literaria anticipan dos escuelas de la vanguardia: el expresionismo y el surrealismo.
- Sin que ello suponga obligarle dentro del corsé de la etiqueta, su modo de hacer poético coincide, en líneas generales que trasciende, con el impresionismo de cuño austríaco, es decir, un impresionismo que tiene grandes concomitancias con el naturalismo al que se opone y que integra elementos simbolistas.

Una ulterior elaboración de estas conclusiones propuestas pueden ser de gran fecundidad hermenéutica. Sin embargo, el presente trabajo pretende como núcleo del mismo la aplicación a la obra schnitzleriana de una clasificación que tiene como criterio las determinaciones que se establecen al considerar la relación entre la obra y su contexto existencial. Es decir, se pretende una aproximación a ésta desde la perspectiva de la gnoseología literaria: ¿En qué medida la obra de AS. reproduce sus contextos vitales? Esta perspectiva y la correspondiente clasificación adopta como criterio la "mímesis" literaria de la obra schnitzleriana, es decir, lo que Auerbach ha denominado "la interpretación de lo real por la representación literaria". Se considera la obra de AS. como interpretación de la realidad vivida y vivenciada por el autor. Andrés Amorós ha expresado muy acertadamente este planteamiento teórico de esta perspectiva crítica: "Ante todo, la literatura refleja costumbres, ambientes, modos de pensar, creencias y problemas colectivos ... A la vez, no lo olvidemos, la obra literaria es la expresión de un individuo creador. Pero este escritor es también un ser social, condicionado por la sociedad colectiva concreta en que vive, y se dirige a un público" (50). Pues bien, a partir de estos presupuestos tratamos de fundar el carácter documental del monumento literario y, viceversa, basar la monumentalidad del documento en su exactitud, amplitud, exhaustividad e imparcialidad.

Primero determinaremos las categorías clasificatorias resultantes de la aplicación de tal criterio, para después reducir la literatura schnitzleriana al sistema de clases resultantes.



Notal al capítulo 4.

- 1) Jandl, Ernst: Die Novellen ASs. Tesis doctoral. Viena, 1950.
- 2) Ver nota 27 del capítulo 3.
- 3) Heger, Roland: Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts. Viena-Stuttgart, 1972.
- 4) Blauhut, Robert: Osterreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts. Viena-Stuttgart, 1966.
- 5) Just, Gottfried: Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen ASs. Berlin, 1968.
- 6) Vogelsang, Hans: Osterreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts. Viena-Stuttgart, 1963.
- 7) Lindken, Hans-Ulrich: Interpretationen zu AS. Oldenburg Verlag, Munich, 1970.
- 8) Nagl, Zeidler, Castle: Deutsch-österreichische Literatur. Viena-Leipzig, 1935.
- 9) Kindermann, Heinz: Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich. Viena, 1954.
- 10) Tschulick, Werner: Die österreichische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur. Viena, 1952.
- 11) Schmidt, Adalbert: Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert. Salzburg, 1964.
- 12) Soergel y Hohoff: Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1964.
- 13) Lederer, Herbert, obra citada.
- 14) Neumann, Gerhard y Müller, Jutta: Der Nachlass ASs. Munich, 1969.
- 15) Lederer, Herbert, obra citada, pag. 18.
- 16) AS. GW, V, pag. 132.
- 17) Noltenius, Rainer: Hofmannsthal-Schröder-Schnitzler: Möglichkeiten und Grenzen des modernen Aphorismus. Stuttgart, 1969.
- 18) Ultimamente parece afirmarse la tendencia que pretende introducir el término en la historiografía literaria, sobre todo entre autores que proponen una consideración contrastiva de plástica y poesía, en orden a obtener designaciones epocales unitarias y efectivas.
- 19) Celebraciones multitudinarias y oficiales cuyo núcleo era un desfile en el que todos sus participantes se ataviaban según la vestimenta de la época elegida. El propio Makart, fanático de Rubens y de la Escuela Veneciana, apareció más de una vez de tal guisa cerrando el desfile de gremios e instituciones.
- 20) AS. GW. II, pag. 10.
- 21) La cultura del Renacimiento en Italia. que Burckhardt había publicado en 1860.

- 22) Scheible, Hartmut: Schnitzler, Rowohlt, 1978, pag. 71.
- 23) Bahr, Hermann: Symbolisten, en Wunberg, G.: Die Wiener Moderne (ver nota 39 del capítulo 3), pag. 248.
- 24) Ib. pag. 250.
- 25) Sittenberger, Hans: Renaissance, en Wundberg, G., obra citada, pag. 254.
- 26) Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus, editado por Wunberg, G., Kohlhammer, Stuttgart, 1968, pag. 49.
- 27) Ib. pag. 49.
- 28) Walzel, Oskar: Wesenszüge des deutschen Impressionismus, en Zeitschrift für deutsche Bildung, 1930. 28+16. pag. 179.
- 29) Imboden, Michael: Die surreale Komponente in erzählenden Werken ASs. Berna-Frankfurt, 1971.
- 30) Imboden, obra citada, pag. 9.
- 31) Alker, Ernst: Schlesier, Deutscher, Europäer, citado según Imboden, pag. 10.
- 32) Penning, Dieter: Der Begriff der Überwirklichkeit, en Thomsen/Malte Fischer (editores) Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt, 1980, pag. 201.
- 33) Imboden, obra citada, pag. 11.
- 34) Mühlher, Robert: Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Viena, 1951.
- 35) El trabajo de Imboden se apoya en las especificaciones que de lo subreal literario han dado Alker y Nadeau.
- 36) Reik, Theodor: Die Allmacht der Gedanken bei AS., en Imago 2, iii, junio 1913.
- 37) Lawson, Richard: An Interpretation of Die Weissagung en SiAS, 1963, pag. 71-78.
- 38) David, Claude: Rilke et l'expressionisme, en Etudes Germaniques, 2, 1966, 66, pag. 144-157.
- 39) Ib. pag. 156.
- 40) De Torre, Guillermo: Historia de las Literaturas de Vanguardia. Guadarrama, Madrid, 1974, pag. 183.
- 41) David, C., obra citada, pag. 157.
- 42) Rasch, Wolfdietrich: Was ist Expressionismus, en Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart, 1967.
- 43) Hamann/Hermand: Expressionismus, en Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Band 5, Munich, 1976, pag. 18.
- 44) Lenoir, Raimund: L'expressionisme dans l'Allemagne contemporaine, en Esprit Nouveau, 2, 1920, citado según Paris-Berlin, Rapports et contrastes 1900-1933. Paris. 1978.

- 45) Lenoir, obra citada, pag. 32.
- 46) Rasch, obra citada, pag. 222.
- 47) Borchart, Wolfgang: Draussen vor der Tür. en Das Gesamtwerk, Rowohlt, Hamburg, 1973, pag. 154.
- 48) Rasch, obra citada, pag. 225.
- 49) Beaucamp, Eduard: L'art et la vie. Métamorphoses de l'expressionisme, en Paris-Berlin. Rapports et contrastes 1900-1933.
- 50) Amorós, Andrés: Introducción a la literatura. Castalia, Madrid, 1979, pag. 92.

III.- ANALISIS Y COMPARACION: LA LITERATURA  
SCHNITZLERIANA COMO DOCUMENTO DE ÉPOCA  
Y DE SOCIEDAD.

### 5.- LITERATURA DE FICCIÓN Y LITERATURA DOCUMENTAL.-

5.1. Literatura fantástica y literatura documental.

5.2. Literatura documental: Schnitzler testigo de un estado de época.

5.2.1. La época descrita.

5.2.2. El tipo de hombre finisecular

5.2.2.1. El hombre tipo

5.2.2.2. Estructura típica del finisecular: el paradigma de una época.

5.2.2.2.1. Nerviosismo, neurosis y cultura del nervio.

5.2.2.2.2. Originalidad.

5.2.2.2.3. Esteticismo.

5.2.2.2.4 Interioridad, escepticismo, vitalismo.

5.2.2.2.5. Evasión, voyeurismo y diletantismo.

5.2.2.2.6. Hedonismo.

5.2.2.2.7. Inmanencia y plutocracia.

5.1. Literatura fantástica y literatura documental:

"Der Dichter ist der fließende Spiegel der Welt"(AS.)

La función poética de la literatura, basada en su naturaleza mímica y presente en toda la teoría literaria, desde Platón al realismo socialista pasando por Aristóteles, los románticos o la escuela simbólica de Cassirer, ha recibido diferentes formulaciones a lo largo de la Historia de la Poética. Para Auerbach, por ejemplo, la literatura no era otra cosa que la documentación de la historia interna del hombre. Cassirer la interpretaba como la revelación de nuestra vida personal. "Vida que toma conciencia de sí misma" era la fórmula que Du Bos proponía. Proust veía en ella

la expresión de nuestra vida subjetiva, e incommunicable y para Aguiar e Silva toda obra literaria auténtica traduce una experiencia humana y dice algo acerca del hombre y del mundo (1). Sin embargo, la formulación más modélica tal vez sea la expresada en uno de los términos del binomio que Dilthey propuso y consagró en su trabajo Das Erlebnis und die Dichtung. En él Dilthey distinguía dos posibles montañas del fenómeno poético, la vivencia y la fantasía, que en sentido no específicamente señalado, pero sí implícito, coincidiría con la dualidad goetheana de *Wahrheit/Dichtung*. Estos dos factores poéticos producirían dos especies distintas de literatura: la poesía vivencial y la poesía fantástica. La primera derivaba de la "experiencia acumulada", la segunda de la "libre creación".

Por literatura vivencial o de la vida, como traduce W. Roces el término Erlebnis (2), propone Dilthey, si bien de una manera no muy precisa, una literatura que nace del intento de autognosis histórica del hombre, mientras que la que brota del ansia de autocomprensión personal sería una literatura fantástica. Conciencia recordatoria y conciencia configuradora serían las dos facultades espirituales que debería activar el poeta que quisiera actuar en uno o en otro sentido. La primera se aferra a lo dado y se ve limitado por su propio horizonte geográfico e histórico; la segunda va plasmando un mundo con arreglo a una nueva ley interior. Aceptadas esta polarización y la precisión que de la misma ha hecho el insigne filósofo y crítico, se dispone de bases sólidas para fundar una exégesis fecunda, ya que esa teoría corresponde a una praxis literaria tradicional de la que son "modelo". La literatura que responde a un intento de captación de la realidad entorno constituye lo que aquí vamos a denominar literatura documental (3). En ella el escritor actúa como testigo de una época y conciencia de una sociedad concreta; su obra se constituye en fotografía de lo realmente (≠ idealmente) existente. Basándose en esto, Vintila Horia ha afirmado el valor epistemológico de la literatura: "La literatura es una técnica de conocimiento, contemporánea de las demás gnoseologías" (4).

Egon Friedell, el ensayista vienés, director que fue del célebre cabaret "Fledermaus", desarrollaba por los años veinte, en un interesante ensayo que llevaba el título Der Mensch der Zukunft y bajo el epígrafe de Der Schlüssel des Zeitalters (5), una teoría de la literatura documental que, por una parte, testimonia el impulso poético de muchas obras de esa y de otras épocas y, por otra, confirma una posibilidad exagética de fecunda utilización: la exégesis social. Según Friedell la física mecánica de una época se hace comprensible a través de dos fuerzas - poesía y filosofía - que, aparentemente independientes del bragar cotidiano, son las únicas que resumen la vida de una época con todos sus destinos, sus altos y sus bajos. Filósofos y poetas son "los más humanos de los hombres y, por ello, los más históricos". Sus obras son documentos que no hacen superfluos los restantes datos históricos, y que sólo ellos los ponen a una luz correcta. Friedell hace de la literatura instrumento de epistemología histórico-social. Genio, epígono y testigo son las tres posibles especies de autor que puede generar la actividad literaria. Los primeros, los grandes, los clásicos, los "Säkular- und Millenarerscheinungen", "die Ewigkeitsdichter" transcienden su época en todas direcciones. Des- calificados los segundos, son los poetas testimoniales, insertados en lo cotidiano - "Dichter des Alltags" les denomina Friedell - los "modelos", los signos de la época. Sus obras son "Memoiren-literatur". Su entidad literaria quedará envuelta en el misterio si en el análisis se prescinde de esta perspectiva.

A estos tercerones - Marcial, Juvenal o Luciano, por ejemplo - la posterioridad les debe bastante más que a un Virgilio o a un Horacio, pues aquellos nos presentan los entresijos de un mundo cuya comprensión puede ilustrar la del nuestro. El que obras, estilísticamente tan secundarias, como la Memoria de Casanova o el Simplizissimus, capten hoy día la atención general da la razón a Friedell y prueba, por una parte, el interés del público por una literatura testimonial y, por otra, el valor documental de la poesía, que a las posiciones extremas del formalismo pueden negar.

Estos "poetas de la calle" prestan un mayor servicio, tanto a sus contemporáneos como a la posteridad: sacan a la luz los bastidores de una época. Sus obras nos introducen en los gabinetes, comedores y alcoba de una época: "Ihnen erscheint vor allem wichtig, wie die täglichen Bedürfnisse des Menschen ihrer Zeit beschaffen sind, seine kleinen Leiden und Wünsche, seine täglichen Sehnsuchten und Enttäuschungen, seine einfachen Bestätigungen und Gewohnheiten... Der Dichter ist seiner Zeit wertvoll als ihr Photogram, für ihr gegenwärtiges und ihr zukünftiges Leben." (6).

Hablar de estos poetas es hablar de su tiempo y viceversa, con lo que la literatura documental, la concepción documental de la literatura se constituye a la vez en ideal de creación y de exégesis: a la poesía a través de la época y la época a través de la poesía.

Esta función documental o vivencial de lo poético había tenido una gran vigencia a partir del XVIII y del "drama burgués". Realismo, naturalismo e impresionismo no eran sino formulaciones variadas de la misma. Sin embargo, el fin de siglo había vuelto, en un afán sincrético, a la concepción fantástica. El simbolismo enriquece una praxis poética monocorde y entronca con la gran literatura de creación del Renacimiento y el Romanticismo. La poesía deja de imitar la vida para competir con ella. Frente a la tendencia científica que, instaurada, según Dilthey, con Descartes y Newton, orienta la literatura "a la captación de la vida" y cuya veracidad nace de la "coincidencia con la trabazón de las cosas en el espacio, en el tiempo y en la causalidad" (7), el neorromanticismo simbolista trata de expresar, glosar y variar las constancias existenciales: muerte, eros, salvación, etc. Si la primera era literatura documental, la fantástica es poesía. La obra de AS. tiene también este carácter sincrético: tanto fantasía como vivencia son impulsos que integra en su hacer. A pesar de ciertas tímidas modulaciones vanguardistas, AS. reproduce el esquema, el modelo diltheyano de literatura anteriormente expuesto. Su actividad literaria, sintetiza fantasía y vivencia, observación exterior e introspección.



Dentro de la literatura fantástica, de creación, habría que clasificar aquellas obras de su producción que glosan los valores o categorías intemporales de la existencia humana: Um eine Stunde, Hirtenflöte, Alkandis Lied, Der tapfere Kastian, Die drei Elixiere, Legende, etc. Son obras en las que la referencia a una época es imprecisa y la localización es ideal. A la segunda pertenecerían todas aquellas obras en las que la referencia a un presente determina tanto los sujetos literarios - espacio, tiempo, personaje, etc. - como la expresión lingüística.

A base de la distinción así ganada vamos a intentar una aproximación hermenéutica a la obra de AS., centrándonos sobre todo en el valor documental de la misma, ya que, como pretendemos comprobar, es el impulso más auténtico de la creación schnitzleriano. Vamos a documentar la obra del autor a través de la época y ésta a través de la obra.

Al otro aspecto de su obra, el fantástico, dedicaremos una atención sólo secundaria, ya que en ella la categoría de AS. es, más bien, epigonal: no ha llegado a la altura de un Rilke o un Hofmannsthal, por ejemplo, como tampoco a la altura de sus obras de la otra vertiente. Sin embargo, en la medida en que muchos aspectos sociales o documentales van imbricados en los existenciales o en la medida en que estos tiene una realización concreta, social, no es lícito desentenderse de ese segundo aspecto.

## 5.2. Literatura documental: Schnitzler testigo de un estado de época

"Una civilización es siempre un complejo de síntomas".  
(Paul Valéry).

Es obvio que todo autor utiliza como esquema, como "modelo de creación" la concepción de la actividad poética que le es propia. Corres-

pondientemente, el "modelo crítico" del intérprete o , al menos, uno de sus momentos o aspectos, deberá tener en cuenta esa auto-comprensión del autor. Pero, incluso prescindiendo de esta apreciación subjetiva del poeta, cabe tomar la obra literaria como un complejo de síntomas en los que se expresan la civilización y cultura a las que pertenece. El "modelo de creación" poética de AS, puede quedar formulado en ese enunciado aseverativo que encabeza el anterior apartado y que aquí tomamos como hipótesis de trabajo: "El poeta es el espejo fluyente del mundo". Lo que sigue es un intento de interpetación de la obra de AS, desde la perspectiva que éste tiene sobre su propia condición de poeta: tratamos de averiguar el valor "especular" del universo poético schnitzleriano y establecer las correspondencias entre el mundo subjetivo de la creación y elaboración literarias y el mundo objetivo en el que esta se inserta y del que depende. El "modelo crítico" que a continuación desarrollamos y que nos sirve de pauta en este ulterior acercamiento a la obra schnitzleriana, coincide con el esquema interpretativo de Egon Friedell. Nos acercamos a la misma desde la perspectiva de su valor de síntoma de una época y una sociedad, estableciendo, en base a las coordenadas de espacio y tiempo en las que se inscriben obra y autor, una doble ecuación: "schnitzleriano= cacanio= finisecular". El uso que aquí hacemos de estas tres designaciones tiene un valor sustantivo. Por "schnitzleriano" entendemos un esquema de comportamientos y maneras de pensar que constituyen la urdimbre y entramado de todas las figuras, tipos y caracteres creados (= descritos) por AS. Este "tipo de hombre" supuesto expresa, tal es nuestra tesis, el modo de ser y de obrar de otros tipos suprasegmentales de hombre: el cacanio y el finisecular. De esta manera hacemos a 1 tipo de hombre descrito por nuestro autor paradigma o réplica de los otros dos, con lo que fundamos el valor documental de su obra.

Primeramente fijamos el modelo de tipo de hombre finisecular y, en un segundo momento, describimos contrastivamente el esquema schnitzleriano.

### 5.2.1. La época descrita

Los límites biográficos de AS. abarcan el período comprendido entre 1826 y 1931. Sin embargo, los límites documentales de su obra quedan notablemente reducidos, tanto por abajo como por arriba. La época que AS. recoge o testimonia en sus obras es la de los tiempos finales de la monarquía danubiana en toda la amplitud y en todo el brillo cromático de su ocaso. El tiempo poético del autor empieza hacia la mitad del penúltimo decenio del siglo y se interrumpe en la fecha en la que el orden social, político y cultural burgués sufre su gran quiebra: 1918. Si bien sobrevivió biológica y literariamente a esta fecha, el mundo, la situación, la concreción histórica de su mundo literario, corresponden a una situación anterior al Umsturz. A partir del derrumbamiento del orden burgués, que a AS. le coge en la madurez alta - 57 años -, los intervalos de su aparición en el palenque literario se van espaciando cada vez más y sólo el recuerdo que motivan los restos supervivientes del naufragio son capaces de actuar de fulminante de una creación que nace así ya con sentido póstumo.

La situación socio-cultural que supone una obra como Traumnovelle, escrita entre 1921 y 1925, con sus clubs aristocráticos, sus criados, lacayos, prostitutas, etc., difícilmente podrían tener cabida en la Viena roja que edificaba el Karl-Marx-Hof, la Viena de Adler y de Hanusch. También la psicología de sus personajes corresponde más bien a un estado de decadencia que a un ambiente de nacimiento, que era el que imperaba en los años veinte. AS. no ha tenido el carácter proteico de un H. Bahr, a quien sus metamorfosis anteriores en cierto modo habían preparado biológicamente para el cambio, como demuestra su literatura post-dieciochista - Der Unmensch, por ejemplo -. Sin embargo, AS. no es un rezañado, u. "Nachzügler" del "mito habsburgico" al estilo de Roth: un autor que había tenido su juventud y que había producido sus mejores obras en plena decadencia (=pre-catorce), podía convertirse en un nostálgico, pero nunca podrá considerarse un "Nachzügler".

De la obra Fräulein Else, por ejemplo, publicada en 1924 y escrita un año antes, escribe Wendelin Schmidt-Dengler: "Nichts scheint eingeflossen zu sein von jener hektischen Inflationszeit; vielmehr sieht sich der Leser versetzt in die Zeit um 1900" (8). La época, pues, que, consciente o inconscientemente, AS. describe, ama y reproduce abarca los 38 años que van de 1885 a 1918. La confluencia de esta coordenada temporal con la espacial histórica de la Austria dual y que define la sociedad que Musil designó certeramente con el término "Kakania", es el ámbito de la civilización - "civilización = complejo de síntomas" - cuyo cuadro AS. ha retratado.

Sin embargo, en la medida en que esta época y este espacio histórico tienen una relación de paternidad con las nuestras; en la medida en que la revolución social del 18 no consiguió eliminar, ni siquiera modificar sustancialmente la estructura interna del supuesto social; en la medida en que incluso nuestra época no ha roto todavía el cordón umbilical que le une con un pasado que le suministró sus esquemas de existencia, la obra de AS. sigue vigente. Su testimonio puede seguir siendo diagnóstico del presente.

### 5.2.2. El tipo de hombre finisecular.

#### 5.2.2.1. El hombre tipo

Toda edad, toda época produce sus arquetipos literarios propios que, trasuntos de un espíritu de época, de un "Zeitgeist", se constituyen en la imagen que ese espíritu tiene de sí mismo. Estos arquetipos desempeñan un papel primordial a la hora de intentar una captación gnoseológica de la misma. Al ser arquetipos, son configuraciones sintéticas, a mitad de camino entre la variedad multiforme de la casuística vital y de la simplificación abstracta del conocimiento intelectual. El caballero y la dama, el monje, el juglar son los sujetos históricos caracterizados de esa Edad

que hemos dado en llamar Media; son los sujetos que dan carácter a esa época. Estos arquetipos que la literatura ha fijado, responden a una constitución típica realmente existente de la sociedad de la época. A la inversa, esa época o civilización halla su expresión en esos tipos que evidentemente, no la expresan en toda su diversidad, pero sí en su carácter.

Por su parte, estos arquetipos, esquemas sintéticos de la casuística existencial, pueden reducirse, otra vez a base de ganar en abstracción y perder concreción, en otro más simple, de mayor funcionalidad epistemológica, cual sería, por ejemplo, "el hombre medieval": creyente, feudal, patriarcal, etc. Este "tipo ideal" sintetizaría, pues, a través de una operación racional, las posibilidades existenciales de aquellos otros tipos, que vamos a denominar "tipos-símbolo" - se expresan en una imagen, mientras el "ideal" se expresa conceptos - para darles una coherencia lógica que, técnicamente, podría servir para un análisis ulterior. Este "tipo-ideal" sería un esquema funcional que, en el sentido propuesto por Dilthey, ayuda a comprender hechos singulares. Max Weber fijó la metodología a seguir en la obtención de esta tipología ideal que él utilizó en su analítica de los tipos de sociedades: "Se obtiene un tipo ideal acentuando unilateralmente uno o varios puntos de vista y encadenando una multitud de fenómenos dados aisladamente, difusos y discretos, que se encuentran ora en gran número, ora en número reducido y ora totalmente ausentes ... para formar un cuadro de pensamiento homogéneo" (9). Aquí obtendremos el "tipo-ideal" del hombre finisecular a base de analizar y reducir los elementos que integran su estructura antropológica - social, psíquica, etc. - a "esquemas de valores". Sin embargo, no realizaremos esta operación al margen de la objetividad, de la que Max Weber prescinde, ya que no pretendemos tanto fundar hipótesis cuanto expresar gnoseológicamente una realidad y ayudar a comprenderla. Del carácter más o menos unitario de la época dependerá la posibilidad de reducción epistemológica a un único tipo que la exprese en su núcleo. Una tal época unitaria es, sin lugar a dudas, la Edad Media. Más

desintegrado, rico o polar parece el Renacimiento, en el que co-existen dos "tipos de hombres", el feudal que decae y el burgués que asciende. Desde este punto de vista en la historia alternan épocas unitarias con otras más duales. Renacimiento y Romanticismo son ejemplos de estas últimas que, una vez superada una fase de crisis (barroco, por ejemplo), llegan (Ilustración por ejemplo) a un estado sintético e integrador, producto de una voluntad unitaria y expresable en una figura que vamos a llamar "tipo de época". El caballero, el comerciante, el funcionario o el proletario son tipos que, aparecidos en un punto determinado del desarrollo histórico, lo expresan en su esencia para después incorporarse, con una existencia más o menos efímera, al flujo del progreso humano. Este tipo de hombre guarda una estrecha relación mútua con una cosmovisión de la que es portador y que, al mismo tiempo lo determina. Señalar la primacía de un elemento sobre otro es tarea prácticamente imposible. Si son las ideas y condicionamientos los que producen un talante, una actitud o, a la inversa, un talante lo que produce un ideario es una cuestión que no atañe al caso. Sí, sin embargo, la constatación de su interdependencia.

La época del fin del siglo es una época suprasegmentalmente unitaria. Debajo de su apariencia ambivalente, de su aspecto jánico, esconde una identidad que ha quedado tipificada, con todas las limitaciones propias de cualquier designación tipificadora, en la designación "belle époque". Si éste es el carácter objetivante de esa época, cabe preguntarse: ¿Cuál es el tipo de sujeto que produce esa época y que, al mismo tiempo es producido por ella? AS. parece haber tenido como meta de su actividad literaria, parcialmente al menos, una descripción típica de la sociedad, tal y como parecen comprobar muchas de las reflexiones de sus Betrachtungen (10). El hecho de que haya iniciado aquella con la creación de tipos tan caracterizados como son Anatol, "das süsse Mädel" o el Teniente Gustl habla a favor de esta hipótesis. Admitida ésta como hipótesis de trabajo, pretendemos llegar al conocimiento esencial de todas las figuras schnitzlerianas a través del conocimiento del "tipo de hombre" epocal, que obtendremos a base de las des-

cripciones y autorretratos que la época haya realizado de sí misma. Viceversa, será posible documentar la autoconciencia de la época, expresada en ensayos de crítica cultural, etc. a través de las figuras schnitzlerianas. Formulado más escuetamente: intentamos conocer la esencia de la obra de AS. a través de la época y, al revés, documentar la captación teórica de la misma mediante la vivencia poética de las figuras creadas por AS.

El arquetipo así obtenido será sujeto ontológico e imagen gnoseológica de la época cuyo reflejo y sedimento es la obra de AS. Este tipo de hombre será la realización de una sociedad - con sus modos específicos de producción, con su organización política de cuño joven y, no en último lugar, con su sistema ideológico - que se denomina burguesa. La forma de vida que documenta AS. es la máxima expresión de la visión burguesa del mundo. La variedad de tipos que desfilan por la producción literaria de AS. puede quedar reducida, sin perjuicio de su casuística vital, a un "tipo de hombre" de época que tiene su cumplimiento en las más dispares situaciones vitales y sociales: desde la "cocotte" vienesa hasta el pordiosero nómada por las carreteras del Imperio, desde el "Lebemann" finisecular y cosmopolita a lo Des Esseintes hasta el teniente antisemita del ejército imperial; todas sus figuras participan de una estructura, de un esqueleto psíquico que vamos a determinar y especificar a base de un análisis del "Zeitgeist" y de los rasgos caracteriológicos comunes a todas las figuras más representativas por él creadas.

#### 5.2.2.2.1. Nerviosismo, neurosis y cultura del nervio

La estructura psíquica del tipo de hombre finisecular viene determinada y caracterizada por la presencia de un elemento no constatado en tal medida en épocas anteriores: lo que la reflexión de la época denominaba nerviosismo y que enraizaba en una etiología social, económica e ideológica que ya había entrevisto la analítica

marxiana de la burguesía y que después especificaría y profundizaría Freud; lo que a nivel de gran público se denominaba, entre otras cosas, "Amerikanisierung" (= la americanización) (11). Este término designaba, tomando como patrón el desarrollo vertiginoso y el pulso nervioso de las ciudades americanas, la dinamización del ritmo social, político, cultural y, sobre todo, económico de la época. Dos autores universales de la Austria cacania, Musil y Kafka han sido testigos, intérpretes y denunciadores de esa "Nervosität der Kultur". Franz Kafka en su Metamorphosis parece reducir ésta al punto final de un proceso que ha empezado en la actividad profesional, es decir, socio-económica o productiva, de ese viajante de comercio que queda reducido a un hombre-insecto, a una conciencia panzerizada, alienada frente a las exigencias del exterior, pero con toda su capacidad de reacción nerviosa: "Ah Gott, dachte er, was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tagaus, Tagein auf der Reise, und ausserdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmässige, schlechte Essen, ein immer wethselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr" (12).

También Musil en el capítulo 8 de El hombre sin atributos aporta su descripción de ese componente superexcitado en esa fantasía de ciudad "überamerikanisch" que evidentemente no corresponde a las "tranquilas" aglomeraciones urbanas de Cacia, marcadas por el provincialismo - tal y como Joseph Roth refleja en esa Mährisch Weisskirchen de su Radetzky Marsch - pero que en el caso de la capital y otras urbes cosmopolitas (Praga, Budapest, Trieste) constituía un modelo al que se tendía. "Eine solche soziale Zwangsvorstellung ist nun schon seit langem eine Art überamerikanische Stadt, wo alles mit der Stopuhr in der Hand eilt oder still steht. Luft und Erde bilden einen Ameisenbau, von den Stockwerken und Verkehrsstrassen durchzogen, Luftzüge, Erdzüge, Untererdzüge, Rohrpostmenschenendungen, Kraftwagenketten rasen horizontal, Schnellaufzüge pumpen vertikal Menschenmassen von einer Verkehrsebene in die andere ... wird von deren Rhythmus, der zwischen zwei losdonnernden Geschwindigkeiten ein Synkope, eine Pause, eine kleine Kluft von zwanzig Sekunde macht, ohne überhaupt angesaugt und



hingerissen, spricht hastig in den Intervallen dieses allgemeinen Rhythmus miteinander ein paar Worte. Fragen und Antworten klinken ineinander wie Maschinenglieder, jeder Mensch hat nur ganz bestimmte Aufgaben, die Berufe sind an bestimmten Orten in Gruppen zusammengezogen, man isst während der Bewegung ... Die Sache hat uns in der Hand. Man fährt Tag und Nacht in ihr und tut auch noch alles andre darin; man rasiert sich, man isst, man liebt, man liest Bücher, man übt seinen Beruf aus, als ob die vier Wände stillstünden, und das Unheimliche ist bloss, dass die Wände fahren ... Und eines Tages ist das stürmische Bedürfnis da: Aussteiger! Abspringen! Ein Heimweh nach Aufgehalten werden, Nichtsichentwickeln (13). Evidentemente, esta visión futurista, de ciencia ficción, corresponde a otras latitudes y a una época posterior a la que analizamos. El mismo Musil constata ese otro ritmo provinciano de la ciudad cacania en la que uno podía abandonar - "drop out" finisecular - el tren del tiempo: "Dort in Kakanien, diesem seither untergegangenen, unverständenen Staat, der in so vielem ohne Anerkennung vorbildlich gewesen ist, gab es auch Tempo, aber nicht zu viel Tempo " (14). Sin embargo, la Cacanía idílica tenía una capital que había subido al tren del progreso: los planes urbanísticos de un Otto Wagner - su famoso plan para el XXII Bezirk vienes o la Postsparkasse - o las ferrocarriles urbanos y suburbanos de la época - testimonian ese tempo veloz, si no vertiginoso, de la Viena anatoliana, en la que cundían el nerviosismo, la enervación y la neurastenia.

El origen causal de este síndrome nervioso queda ya esbozado por Musil en el párrafo citado: Un sistema socio-económico, derivado de la moral que informaba a la burguesía liberal, había conferido a la vida un carácter general de competencia y productividad. La lucha por la vida biológica alcanzaba y afectaba las zonas más íntimas de la personalidad. Toda la cosmovisión sufre un proceso de "econmización", de "crematización" en el que cada elemento de la realidad pierde su determinación originaria para constituirse en instrumento de producción, en "valor", en dinero. el

el rendimiento se santifica y la actividad se convierte en la virtud del individuo en sociedad. Esta dialéctica socio-económico produce un estado de desazón, de inquietud, de actividad febril que Musil ha visualizado con rasgos que recuerdan la ciudad super-americanizada de la Metropoli de Lang. Ulrich, el hombre descualificado, o mejor, tal vez, deshumanizado, mostraba todos los síntomas de esa febrilidad productiva de la nueva época : " Ulrich war, als er die Lehrsäle der Mechanik betrat, vom ersten Augenblick fieberhaft befangen. Wozu braucht man noch den Apollon von Belvedere, wenn man die neuen Formen eines Turbo-Dynamo oder das Gliederspiel einer Dampfmaschinensteuerung vor Augen hat!! .... Die Welt ist einfach komisch, wenn man sie vom technischen Standpunkt ansieht; unpraktisch in allen Beziehungen der Menschen zueinander, im höchsten Grade unökonomisch und unexakt in ihren Methoden" (15).

Ulrich, es decir, el hombre productivo, ve el mundo a través de su "Rechenschieber", su regla de cálculo. La civilización, la plutocracia imponen una ética que, de espaldas a un ideario humanista o cristiano y al espíritu de renuncia que deriva de una visión "sub specie aeternitatis", no forzosamente cristiana, consagra el placer individual, el goce y el disfrute inmediato como fin y meta de la vida. Esta, así desprovista de toda referencia ética y trascendental - Nietzsche había constatado la aniquilación del "jenseits" llevado a cabo por la nueva sociedad - se presenta como un banquete, cualitativamente ilimitado, en el que sólo pueden participar un número restringido de invitados, lo que consagra, a distintos niveles, la lucha por la vida, la violencia, el militarismo, la competencia, etc. Esta constante invitación al disfrute de la vida por parte de la producción causa la misma desazón, la misma "Reizbarkeit" que al hambriento la visión del bufete. La máxima expresión de esta naturaleza excitable, es el aristócrata decadente y parásito social que Huyssmann ha tipificado en la figura de Des Esseintes o Proust en las numerosas siluetas que atraviesan el salón de los Guermantes. Refinados y exquisitos están sólo atentos a la captación de nuevos estímulos que, elaborados por la sensibilidad transforman en impresiones.

La inmanentización de la cultura y de la cosmovisión, el "vita brevis" como telón de fondo de la existencia desata esa reacción psíquica y biológica de ansiedad hedónica que, cuando fracasa en sus intentos, opta por soluciones prematuras o extremas - suicidio o autoaniquilación a través de la droga, etc. -, no sin antes haber puesto en juego todos los recursos - duelo, juego, sablazo o fuga viajera - para forzar el tiempo vital. En una reseña de la obra de Willy Helpach Nervosität und Kultur en la Neue Rundschau (16) se describía un estado de cultura caracterizado por un rechazo del imperio del objeto, aceptado sólo en cuando capaz de actuar de estímulo y de provocar reacciones. Esta concepción del mundo se ve favorecida por una abundancia y celeridad de la producción que saturan el comercio con una oferta abundantísima, originando un pathos consumista con todos sus efectos secundarios de inquietud, competencia e inconformidad. "Der Güterverbrauch hat heute für den Mittelstand und in manchen Dingen, selbst für das Proletariat ein Tempo des Wechsels angenommen, von dessen Schnelligkeit selbst die Reichen in früheren Zeiten keine Ahnung hatten ... Die moderne Gütererzeugung fördert die Nervosität" (17). La cultura, bajo la presión del sistema económico imperante, se había convertido en un elemento transmisor de ansiedad y excitación. Esta celeridad que informaba la producción y consumo de bienes, contagiaba las manifestaciones culturales de la época.

Este sistema de producción había servido de base a un impresionismo, entregado a la captación de nuevos objetos de civilización, que invadía todos los ámbitos del espíritu. El efecto de este sistema vertiginoso de producción era esa aceleración de los ritmos vital y cultural que revelaba la cosmovisión impresionista. Imposibles la síntesis, la pausa, la fruición o la integración, el hombre se entrega a lo momentáneo. La religión, que representa lo eterno, se elimina del panorama. Una elaboración sensista de lo captado, de la especie impresa, es la máxima relación espiritual que permite, presagia y favorece este sistema. El sujeto, que H. Bahr había calificado de "yo insalvable", imposibilitado de reflexión sobre lo percibido, lo estiliza. Las danzas de la Duncan, los

ballets de Diaghilew-Nijinsky, rayanos en lo erótico, son la muestra más alta de esta concepción impresionista de la vida y el arte: breves escenas de enorme potencialidad estimuladora a base de movimientos, música y un atrezzo enervante.

Capitalismo-alienación-nerviosismo-impresionismo sería la cadena etiológica de un estado patológico de cultura finisecular. "Die hochkapitalistische Wirtschaft legte den Grund zur Nervosität, die Nervosität schuf eine impressionistische Geisteskultur" (18).

Esta disponibilidad nerviosa que exigía el sistema podía derivar en la neurastenia o el spleen patológico de los que hacían gala las clases de arriba. Hermann Bahr postulaba este nerviosismo como elemento constitutivo de la modernidad creadora que habría de barrer del panorama literario el epigonismo. Ya hemos visto cómo, según el crítico austriaco, el proceso evolutivo del arte finisecular, del naturalismo al impresionismo, derivaba de un intento verista abocado en último término al mero análisis de las percepciones: "Die Sensationen allein sind Wahrheit, zuverlässige und unwiderlegliche Wahrheit ... Sensationen, nichts als Sensationen, unverbundene Augenblicksbilder der eiligen Ereignisse auf den Nerven - das charakterisiert diese letzte Phase, in welche die Wahrheit jetzt die Literatur getrieben hat" (19).

El "culto al matiz" del que hablan Hamann/Hermann como tendencia estilística y del que el mismo Bahr se confesaba adicto (20) era otra manifestación de esa cultura del nervio. Incluso los hábitos culinarios se modifican. El alimento, ingerido entre dos trenes en el andén de la estación, debe poseer la intensidad de la que sea capaz la fisiología del gusto. Es la aparición de la hamburguesa.

Max Nordau, bastantes años antes, había ya constatado este nerviosismo poniéndolo en relación con las enfermedades psicocolectivas de la época. "Diese Ungehduld, auf welche alle äussere Eindrücke aufregend und erbitternd wirken, nennen die einen Nervosität, die

anderen Pessimismus, die anderen Skeptizismus (21). En casos extremos provocaba un "corniges Unbehagen" que tomaba forma en extremismos políticos y sociales: nihilismo, antisemitismo, fenianismo, socialismo. En la conciencia y ambiente de la época queda testimoniado un estado de cultura, de espíritu cuyos rasgos esenciales son la prisa, la celeridad desazonante, la ansiedad de posesión y de goce a las que ha conducido la amplitud desmesurada de una oferta de consumo y que la época designa bajo el término genérico de "nerviosismo". El consiguiente sentimiento de insatisfacción - "Unbehagen in der Kultur" lo llamará Freud (22) - presente en la cultura desde la Aufklärung y acentuando a través del movido siglo XIX, provoca así un doble sentido de los movimientos espirituales: uno centrípeto - la interioridad - y otro centrífugo - el deseo de transcendencia - que van a desencadenar una larga serie de efectos secundarios.

#### 5.2.2.2.2. Originalidad

Rasgo acusado de este "tipo de hombre" es la voluntad decidida de originalidad, que se traduce en un esfuerzo casi titánico por la misma. El pensamiento pre-existencialista - Kierkegaard y Nietzsche - la izquierda cultural, el tradicionalismo social y el afinamiento vital en un "statu quo" por parte de la burguesía fueron factores determinantes de un ambiente de rechazo de todo el estado de cultura al que se llega en el último tercio del siglo. Frente a las tendencias colectivistas de la época, supuestamente despersonalizadoras, el individuo siente un anhelo de exclusividad, de búsqueda de nuevos caminos y de afirmación de la propia personalidad, que se resiste a ser clasificada y predeterminada por leyes biológicas, sociales, económicas o culturales. Hegel había reducido al individuo a puro instrumento de la razón. La nueva biología pretendía hacer de él una casuística, amplia pero fija, de comportamientos determinados por la herencia. El positivismo sancionaba lo social como único fenómeno científicamente válido. Las tendencias sociales colectivistas pretendían hacer valer una consideración general

y abstracta del hombre - la igualdad ante la ley, el trabajo, etc. - que ponía en peligro la afirmación de la propia personalidad. R. Eucken, Premio Nobel de literatura y cronista espiritual de la época, levanta acta de una nueva cultura marcada por lo comunitario: "Zugleich eine wachsende Bedeutung der grossen Massen ... nicht die Individuen, sondern das geschichtlich-gesellschaftliche Zusammensein wird jetzt der Hauptträger der Kultur (23).

La reacción individualista del Romanticismo había sucumbido en esa neoilustración liberal que a nivel cultural expresaba su credo en el realismo, el naturalismo y el positivismo, es decir, en toda una serie de visiones racionalistas. Agotadas las posibilidades biológicas de la visión racionalista, que sólo con dificultad alcanza la longevidad de una generación, se instaura una reacción espiritual caracterizada por una crítica de instituciones y por una búsqueda de nuevos caminos. Los precursores de las vanguardias alzan sus voces proféticas en el desierto del "establecimiento". Los "ismos" irracionalistas y fantásticos - la pintura fantástica de Moreau, el pre-expresionismo de Ensor o Munch, el vitalismo irracionalista - empiezan a animar en un panorama unidimensional y estático. "La generación de los "Gründer" valoraba el arte que estaba orientado hacia los valores del pasado, eran coleccionistas o conservadores de aquellos museos que fueron sus casas. Por el contrario, el arte de sus sucesores era innovador y tenía la mirada dirigida hacia adelante, constituía el centro de sus vidas" (24). Frente a las intenciones y metas crematísticas de los fundadores, las nuevas generaciones gravitan sobre otros valores que todavía no se han especificado pero que paulatinamente se van formulando: lo creativo frente a lo productivo, lo espontáneo frente a la norma, la irregular frente a lo regularizado, lo dinámico y evolutivo frente a lo estático y fijo.

Los conjuros nietzscheanos al superhombre y su ultraismo moral son el aldabonazo a las puertas de una conciencia adormecida, varada en una consideración realista, estatal, normativa, mediocre e

igualitaria de la persona y del mundo: "No vuestros pecados, vuestra conformidad es lo que clama al cielo ..." (25).

El fenómeno social y cultural del "Aussenseitertum" en sus dos versiones del dandy y el bohemio, común a todos los países y frecuente en las grandes ciudades, es la expresión más extremada de esta voluntad de marginación de una sociedad colectivizada a través de una praxis cultural heterodoxa. Un deseo de originalidad es lo que, en un intento de romper la codificación social y la causalidad económica a las que se somete al individuo (26), traducen estos tipos.

A la base del fenómeno socio-cultural del impresionismo - y de sus paralelos y derivaciones - hay que poner una fuerte dosis de hastío, de antiacademismo ante una praxis cultural determinada por la tradición.

Esta voluntad originalista queda de manifiesto en el término con el que se autodesigna y que expresa su autoconciencia: "die Moderne". Frente a la Antigüedad y sus repetidos renacimientos se trata de instaurar la "modernidad". Este término, que acuñaron los naturalistas y en Austria utilizó, sobre todo, Hermann Bahr, designaba no sólo una concepción literaria sino una manera de vivir.

Toda cultura con pretensiones de originalidad y no puramente repetitiva supone una superación del pasado y un anticipo del futuro que se fija en dos aspectos o facetas concretas del quehacer espiritual: la concepción de la vida y la relación a la tradición. Tanto el arte como la literatura del fin de siglo participan y son expresión de ese deseo de originalidad de esa búsqueda de nuevos caminos en un intento de superar una concepción del mundo y de la cultura ya tradicional: la racionalista. Frente al "Gründer", frente al fundador que había tenido que someterse, en aras del logro económico y del medro social, a esa reglamentación que representaba lo establecido, sus sucesores reaccionan contra el

"orden". Dos son los componentes básicos del talante finisecular que originan la nueva cultura: el deseo de originalidad y el deseo de independencia. De esta manera sientan "los modernos" las bases teóricas y fundan la actitud y el talante que requiere toda esa ola de las vanguardias que se extiende desde 1863, año de la exposición en el Salón de los Rechazados, hasta los años 30 en que revive el neorrealismo.

Los precedentes próximos de este movimiento "moderno" hay que buscarlos en el Romanticismo y en el movimiento prerrafaelita inglés, que ya en su autodesignación revela el carácter programático de su nueva relación a la tradición. Cuadros como ¿Y estos huesos resucitarán? de H.A. Bowler o la Historia de Pygmalion de Burn-Jones o Perséfone de Rossetti o los versos de este poeta y pintor tienen poco que ver con el ambiente artístico y estético de la época en que se componen. Ruskin, el teórico del movimiento, proponía el arte como "expresión de la mente de un gran hombre hecho a lo divino", lo que demuestra una voluntad de originalidad - si bien de raigambre romántica - muy cercana a la del superhombre nietzscheano. Del arte exigía emoción, instinto, amor. Tanto en unos como en otros hay un predominio de lo que Dilthey ha llamado "Phantasiedichtung" es decir, una manera de concebir libre de las ataduras que una consideración racional de la realidad impone. A renglón seguido los simbolistas franceses poetizarán a base de la vivencia interior e Ibsen y Strindberg descubrirán niveles humanos anímicos prerracionales que no tardarán en ser "sistematizados" por Freud. Feuerbach, Böcklin y Moreau son avanzadillas de una época de difícil catalogación que tiene como rasgo básico su intento de superar un modo de pensar y actuar recibidos.



#### 5.2.2.2.3. Esteticismo

Dada la disposición temporal de la época que hemos analizado anteriormente, dada la primacía del nervio como órgano de captación y configuración de la realidad, no puede extrañar que la cultura perdiera el pathos científico, propio de una disposición existencial intelectualista, y el compromiso ético, propio de un pathos moral enraizado. Intelecto y voluntad, o en otro nivel, ciencia y moral habían fracasado, en parte al menos, en las respectivas épocas de su preponderancia - Ilustración y Positivismo y Romanticismo respectivamente. Era la hora de una nueva categoría, de una nueva facultad. La sensibilidad como facultad y la belleza como categoría serán las alternativas para fundar una nueva imagen del mundo, para configurar justa y claramente la realidad humana.

Tras el fracaso de las grandes conmociones ideológicas de la Edad Moderna - empirismo, racionalismo, idealismo - y de las revoluciones sociales que supusieron el paso a la época liberal-burguesa, la belleza se convierte en el ethos cultural. La sensación estética, más susceptible de comprobación empírica que los idearios, carecía de la necesidad de compromiso que estos comportaban.

Por eso esta época queda marcada por una búsqueda, por una persecución de la belleza como oriente de la nueva imagen del mundo. Era la consecuencia del desprestigio del valor verdad - Kant había negado la validez de conocimiento metafísico - y del valor bondad - Nietzsche formularía su "Más allá del bien y del mal" -. Surgía así el esteticismo como visión del mundo, como forma de vida, que pasaría a formar parte integral del tipo de hombre hedonista de la nueva sociedad burguesa que, en este punto, coincidía con el hedonismo antiguo que en el vértice de su axiología situaba los placeres psíquicos, entre ellos el estético.

Los antecedentes históricos de este esteticismo se remontan, aguas arriba del proceso cultural, en la eclosión estética del Renacimiento, con su estilización, sus mecenas y toda la reflexión estética a la que da lugar: Vasari, Barozzi, etc. Esta eclosión continúa durante la sociedad absolutista y aristócrata del Antiguo Régimen que consagra el prestigio socio-cultural del artista. Dürer, Tiziano, Rubens o Velázquez son ejemplos de esta nueva posición que prácticamente se constituye en paradigma social: el arte como elemento clasificador.

Por otra parte, y más próximo a la época que estudiamos, el filisteísmo de los "fundadores" y su desprestigio cultural y social, han llevado a los hijos de estos, sin las preocupaciones empresariales de sus padres y por protesta y deseo de originalidad naturales, a negar la visión utilitarista de la "fundación". Desde un punto de vista genético, pues, es, ante todo, una reacción generacional frente a los supuestos utilitarios de un ordenamiento social concreto que no consigue dar sentido último a la vida. Desde un punto de vista ideológico es corolario de la nueva imagen del mundo irracionalista, y socio-económicamente es un rasgo constitutivo de la nueva clase burguesa y supone una sociedad opulenta ajena a la servidumbre del trabajo.

La fenomenología de este esteticismo es múltiple. El núcleo del mismo viene dado por la teoría y la praxis estéticas que consagraba el descompromiso del arte: el arte por el arte, es decir, el imperio de las formas y del estilo sobre los contenidos. El neobarroco historicista de Makart se entronca con las formas ampulosas, el cromatismo vibrante e incluso las grandes dimensiones de la escuela veneciana o de Rubens. El sentido de las célebres procesiones en las que este pintor oficiaba de maestro en una ceremonia que pontifica el Kaiser, no tenía otro objeto que esta veneración de la forma, que al mismo tiempo suministraba sensaciones a un público espectador y voyeurista. La Ringstrasse o los boulevares parisinos de Hausmann están concebidos con un afán de

representividad hasta entonces desconocidos. Muchos de los edificios de carácter civil - bancos, empresas financieras o gremios - hacían palidecer los méritos estéticos de antiguos palacios.

El arte se hace independiente y autárquico. Se libera y se redime de una servidumbre ideológica y cada especialidad artística desarrollan un código immanente, inaccesible tanto al filisteo - burgués o proletario - como al intelectual que se acerca con criterios de ideario. Así nace la vanguardia: el impresionismo.

El arte acentúa su posición angular dentro de un triángulo equilátero cuyos complementos son lo moral y lo científico y reivindica su derecho a constituirse en base de las relaciones humanas. Esta nueva visión y misión del arte es la que en toda una larga serie de manifiestos, prólogos y programas anuncian la publicística de la época - "Pan", "Jugend", "Ver Sacrum", por ejemplo, en el ámbito alemán - y las diferentes secesiones - instituciones o edificios - que proliferan: el "Salon des indépendants", la "Wiener Sezession", "Berliner Sezession", "Hagebund", MacKintosh, etc. Es el momento en el que surgen por toda la geografía del ámbito alemán, como testimonio de ese nuevo puesto que el arte reivindica en la sociedad, las llamadas "Künstlerhaus". Los edificios, de estas asociaciones de artistas en Viena - en el Karlsplatz - o Praga - en Námestí Krasnoarmejcú - muestran un deseo de representatividad social hasta entonces desconocido.

Frente a la masificación que la "fundación", con todo su desarrollo industrial, tecnológico y comercial, burocrático y corporativo, había producido, la estética es el ámbito en el que se refugia todo aquél que pretende defender la esfera propia, la intimidad: el arte es una coraza que se viste no sólo el artista creador, sino también todo el que, gracias a una cultura que le permite acceder a lo codificado, arbitrario y revolucionario de los nuevos estilos, quiere expresar su clase, su carácter segregado. Incluso personalidades comprometidas con la realidad social son víctimas de este prestigio de lo estético y derivan paulatinamente, a veces desde una visión

desgarrada, a una consideración más interior y estilizada de la propia existencia, una vez que han conseguido un cierto ejercicio y la imprescindible independencia económica. En Austria, por ejemplo, el "Arbeiterdichter" Alfons Petzoldo el comprometido Anton Wildgans acusan una recepción bastante fuerte de este ambiente esteticista.

Tanto el artista bohemio y proletario - de "antesala de la "morue" o de la Academia" había calificado H. Murger la "bohemia" - como el artista consagrado se propone un arte bien como Selbstgenuss, bien como narcótico o bien como código de una interioridad que hay que proteger mediante los rasgos enigmáticos de una belleza elaborada. La belleza recibía así una dimensión "redentora" incluso para el pequeño hombre carente de otros factores de individualidad - dinero, fortuna, cultura, etc.

El arte así concebido tenía una naturaleza proteica, jánica: si por una parte nacía bajo el signo del idealismo, pues pretendía escapar a las relaciones y condicionamientos materiales, por otra, dada la disposición temperamental de la época que proponía el nervio como "Organ des Weltverständnisses"; dada su tendencia irracionalista o, al menos, anti-intelectualista, derivaba en unos resultados que el público no iniciado tildaba de materialista, falto de contenido, de puro goce estético. El arte del fin de siglo merecía el siguiente veredicto de un redactor de la célebre revista muniquesa "Die Gesellschaft": "Was wir an der Kunst des 19 Jahrhunderts (gemeint ist die sogenannte moderne Kunst seiner zweiten Hälfte) am meisten vermissen, ist die Sprache der Idee" (27)

El sensismo o sensacionismo era el rasgo más destacado de una manera de crear que a lo sumo poseía una concepción vital de la vida, no del mundo. Una escuela tan embriagada del fervor místico como la de Worpswede, segregada y retirada al cenobio espiritual del "Teufelsmoor", resumaba esa visión impresionista, una psicología interior atenta al entorno físico (23). Las reflexiones fantásticas de Machado - "Espera, duerme o sueña - en sus Campos de Castilla

no eran sino un trasunto de una sensibilidad agudizada ante el estímulo - los campos del Duero - que, eso sí, se sometía al laboratorio de la interioridad.

Este carácter ambivalente de la nueva concepción se adaptaba perfectamente a las naturalezas proteicas en las que abundaba una sociedad solicitada por el vértigo de un progreso y una producción incesante. El artista, convertido en connaisseur, en vivant de la belleza, trataba de captar y expresar a través de una serie de transformaciones y perspectivas diferentes las nuevas facetas de la realidad cambiante.

Si consideramos la evolución pictórica de un G. Klimt, desde los primeros frescos en la Universidad vienesa o en el Burgtheater hasta sus últimos retratos o paisajes preexpresionistas, o, más cercano a nosotros, los diferentes estilos picassianos, constataremos el carácter proteico de una praxis artística que postulaba su independencia de los idearios y de la realidad. Frecuentemente se ha censurado este carácter proteico, metamórfico del esteticismo finisecular. Hermann Bahr, uno de los blancos de esa censura, se defendía de la siguiente manera: "Es wurde nicht begriffen, dass man ein Enthusiast und Don Juan aller künstlerischer Formen sein kann, der jede genießen, was sie gewährt aus ihr ziehen und sie dann wieder verlassen will" (29).

El entusiasmo por la belleza, la pasión estética es, pues, la tónica espiritual de una sociedad opulenta que debe llenar de alguna manera un tiempo vacío, dar sentido a su vida de ocio y ¿cómo no?, dar salida a un superavit financiero que por diversas causas - saturación, oferta y demanda, etc. - no es reversible a la producción. El espíritu de emulación de los niveles sociales inferiores propaga esta tendencia que queda convertida así en la signatura de la época, en tónica y meollo de la nueva civilización. Por lo demás venía en la onda de la nueva cultura: la exaltación de la razón vital, hostil a toda reflexión y promotora de una espontaneidad dinámica. La vida, logos demiúrgico de la realidad, sólo era susceptible de captación frutiva, lo que, entre

otros efectos, libraba o curaba de la insidiosa enfermedad del razonar. Este sentido noble del esteticismo era definido por Oscar Bie, el editor de la Neue Deutsche Rundschau, al presentar las tareas artísticas de la nueva época y defender la nueva disposición espiritual que estas comportaban y exigían: "Es ist eine Phalanx von Empfindern, nicht von schwächlichen, nervösen oder hysterischen Perversen, sondern von Männern, die uns Verlorenes wiedergeben wollen, die uns vor der Nüchternheit des kalten Denkens und leblosen Begreifens retten wollen, indem sie den Weg wieder von innen beginnen lassen... Die Krankheit, von der uns die wachsende, ästhetische Kultur heilen soll, heisst das Wissen, das trockene, mechanische, leblose, secirende, sondierende, tatsächliche Wissen" (30).

También constataba la posición nuclear del esteticismo en la nueva cultura: "Wir, Empfinder, die wir unser Tagewerk von Kunstgenuss, Kunstschöpfung, Kunsterweiterung, Kunstpropaganda selbst im Traume fortsetzen, müssen einmal vor die Frage kommen: was ist diese ästhetische Kultur, die unsere Boden und unsere Heimat ist, die heute in aller Munde lebt und Millionen Hände und Köpfe beschäftigt, was ist sie uns wert, und wenn das Leben eine Steigerung des Menschen ist, was steigert sie?" (31).

Este humus del esteticismo, plagado de parásitos, mediocres y epígonos, produciría, sin embargo, plantas de la altura cultural de un Rilke, un Mahler o un Richard Strauss. Este esteticismo fue el altar sobre el que algunos de estos inmolaron sus personalidades. La vida del solitario de Mouzot no ha debido ser, ni mucho menos, lo relajado que supone al término "esteta" con que a veces se le tilda. Su consagración al culto de la belleza le ha obligado a un ascetismo espiritual e incluso corporal que frecuentemente testimoniaba en su correspondencia con Lou Salomé.

Pero este esteticismo superior y fecundo era excepción. Junto a él existía la versión prosaica, multitudinaria del mismo, compuesta de frustración y medianía. Una superficial cultura estética, constituida en símbolo estamental e insuficientemente interiorizada, obli-

gaba a las lecciones de canto, a las clases de piano, al salón o a la sesión teatral. La figura del preceptor musical, por ejemplo, tenía una casuística variada que AS. ha documentado repeditamente, tanto en sus escritos autobiográficos (32) como en sus obras de creación (33). El amateurismo artístico era el pan cultural de la pequeña burguesía. De todas las peripecias educativas de su infancia, es esta a la que más atención prestan sus memorias. Incluso la literatura ha sido en un principio un juego diletante que le zafaba a unas obligaciones profesionales a las que se sentía ajeno (34).

Este esteticismo diletante que en una forma de vida disipada y parasitaria él mismo practicó, le merecía años más tarde el siguiente veredicto: "Auf die Wirklichkeit angewandt, kann eine rein ästhetische Betrachtung leicht wie Schurkerei erscheinen" (35).

El esteticismo, impulsado básicamente por un intento de huida ante una situación real de "mal gusto" - el sufrimiento social -, se convierte así en la forma de vida que ante la masificación adopta no sólo la elite, las clases altas, sino también la pequeña burguesía. Este esteticismo reunía toda una serie de actitudes y poses ideológicas a cuya base estaba el deseo de originalidad. Musil señala cómo esta sociedad que adoptaba una apariencia mórbida y decadente, estaba movida por un hondo impulso moral por una insatisfacción ante los valores propuestos con valor absoluto por una sociedad que no creía en ellos, pero a los que se atenía (36). En el fondo de todo este fenómeno latía Nietzsche, primer formulador de esta trasmutación de valores ante una atmósfera cultural de hastío y una escala moral tradicional.

#### 5.2.2.2.4. Interioridad, escepticismo, vitalismo

La insuficiencia del ordenamiento burgués de la existencia y la incapacidad de su forma de vida para fundar un estado, un "ethos" cultural satisfactorio queda pronto al descubierto. Todos los críticos

de la misma manejan el concepto insatisfacción como clave del síndrome. Nordau hacía de la insatisfacción el carácter básico de la fisionomía cultural de entonces: "Der gemeinsame Zug in ihrer geistigen Physiognomie ist die tragische Unzufriedenheit mit der Weltrealität" (37) y Rudolf Eucken escribía al respecto: "Denn täuschen wir uns nicht: ein starkes Gefühl der Unbefriedigung mit der gegenwärtigen Kultur geht durch die Menschheit; wir empfinden die Kultur als zu wenig durchgreifend bis zur Wurzel des Wesens, als unfähig, dem Leben einen Sinn und Gehalt zu geben und die Gemüter mit jener grossen Liebe zu erfüllen, die über alle Not und Enge hinausgeht" (38).

El trabajo, que los "fundadores" habían magnificado y puesto como base del ordenamiento social, se convierte en enemigo del hombre al aniquilar su interioridad, al volver la espalda al sujeto productor, reducido a fuerza laboral: "Das Reich der Arbeit, das eigne Werk des Menschen, wird mit seiner Ausschliesslichkeit zum Feinde des Menschen und seiner Innerlichkeit. Die Arbeit schätzt den Menschen nach seiner Leistung, der Stand seiner Seele ist für sie durchaus gleichgültig" (39). Ante el fracaso del mundo - al que se niega dimensión metafísica - y el desplazamiento de la trascendencia a causa de la incapacidad gnoseológica del hombre, se produce forzosamente una vuelta del hombre sobre sí mismo. El Premio Nobel alemán constataba cómo en esta vuelta al yo, que repetía la célebre Wendung zum Ich del Romanticismo, se desatendían momentos supraindividuales y se caía en una especie de individualismo solipsista.

Zaratrusta, profeta de la época, evita la multitud y se convierte en eremita dedicado a la contemplación del yo. Selbstbeobachtung, es decir, introspección y autoobservación, es lema de la época, del que deriva el impulso a la psicología.

La opción social, sin atender a lo que de justificado había en esta actitud de la época, descalificaba esta tendencia. Así por ejemplo Hermann/Hermand: "Das Ergebnis dieser weltanschaulichen Transparenz ist ein Subjektivismus, der sich nur noch um die abstrakt verinnerlichte Problematik der eigenen Gefühle dreht und alle Überindividuel-



len Bezüge mit einer melancholischen Geste von sich weist" (40). Ichkult, Persönlichkeitskult, antigesellschaftlicher Aristokratismus, stimmungsvoller Aussenseitertum era designaciones despectivas de esta tendencia que más que otra cosa era un síntoma. Bien es verdad que esta interioridad venía apoyada frecuentemente por unas abultadas cuentas corrientes. La expresión: "Kapital, Torhüter der Innerlichkeit", se ha hecho célebre en la hermenéutica cultural.

Esta Innerlichkeit, esta vuelta al yo individual, tenía que derivar en una desconfianza de los principios generales de lo racional e ideológico, que representaba lo supraindividual, el super yo. El burgués introvertido es un espectador, un escéptico. La existencia, fundada sobre la praxis hedonista, el pragmatismo y el rendimiento, debían forzosamente dejar de lado los idearios: "Man engagiert sich nicht mehr, indem man geistig Stellung bezieht oder sich seelisch einzufühlen versucht, sondern begnügt sich mit der blossen Impression". (41). "Modekrankheit" llama Nordau el escepticismo.

De esta manera se llega a un concepto que por su imprecisión puede desempeñar las veces de la transcendencia y, al mismo tiempo, fundamentar las aspiraciones y rasgos immanentes de la época. La necesidad de suplir la necesaria atmósfera ideológica, por una parte, y la autoc observación o profundización psicológica, en busca de un punto de anclaje de la persona para la propia existencia, desembocan en el concepto "vida". El buceo en la personalidad, en la psicología descubre niveles esenciales de lo vital: el impulso, el instinto vital, el subconsciente. La vida se instala como único dogma aceptado en el puesto anteriormente ocupado por la moral, al igual que la estética había ocupado el puesto de la ciencia. Dado la ambigüedad de este demiurgo que preside la nueva cosmovisión, dado su doble potencial destructor y creador, se trata de conjurarle, maridándole con el arte, con una estilización formal que pasa a ser el antídoto, el único específico capaz de domar su fuerza arrolladora. El arte es así catarsis y sublimación de la violencia de los impulsos. El binomio vida/arte se constituye en quicio de la vivencia cultural de la época

hasta la gran catástrofe del 1939, que supone un aldabonazo y llamamiento desgarrado a la vuelta a la razón.

#### 5.2.2.2.5. Evasión, voyeurismo y diletantismo:

"Es gibt keine herrlichere, -  
feinere, schwierigere, selt-  
samere Kunst als das Reisen".

(Neue Deutsche Rundschau 1903)

Hipersensibilidad, desarraigo existencial, descompromiso con una realidad que se siente ajena y tedio vital producen un deseo de evasión, de fuga que tiene su máxima expresión en la fiebra viajera que se implanta en esta época. Una vez reducido el arte a una sensación, el viaje es la actividad estética por excelencia, al aportar el máximo cúmulo de sensaciones a una existencia amenazada por una estupefaciente monotonía. Una glosa de la Neue Deutsche Rundschau, anónima, y a la que pertenece la proposición apodíctica que encabeza este apartado, exponía toda la filosofía del turismo finisecular. Este arte, cuyas leyes estéticas se desconocen, amplía la existencia y libera de las pesadas cadenas de la cotidianeidad": So fliehen wir denn auf! hinaus ins weite Land! uns im Neuen zu tummeln, im Niegesehenen herumzuplättschern, uns die Wogen des Unbekannten brausend und peitschend wie eine Nordseewelle über dem erfrischten Haupte zusammenschlagen zu lassen".

(42). La fase de esta actividad es un nuevo tipo de "entusiasmo" artístico, para el que nos son necesarias otras dotes distintas de las económicas. El autor de la glosa describía los efectos fisiológicos de esta embriaguez artística: "wir breiten die Arme aus, reißen die Augen auf, spitzen die Ohren, blähen die Nüstern, atmen tiefer, nehmen den Hut ab, um anzudeuten, dass wir den Gehirndeckel aufklappen möchten" (43). El viaje es la más nerviosa de las actividades, el salto mortal de los sentidos y la máxima expresión de una existencia al margen de la reflexión. Entrega a la

sensación, a la embriaguez de la contemplación es condición indispensable para la fecundidad de un acto que no permite la pusilanimidad: "Doch nur die Empfängnis beglückt, die in Liebe, in Hingabe, im Rausch geschieht. Wer dabei physiologische Beobachtungen anstellen will, der bleibt ein armer Schwächling. Nur nicht sich fortwährend "Rechenschaft ablegen". Nur keine Ängstlichkeit " (44).

El gentleman burgués, lo mismo que en otro tiempo el giróvago, el caballero medieval o el artesano menestral - el romántico "Geselle" - parte con un sentido aventurero e individualista de la existencia en busca de la soledad que preserve su independencia y libertad: "Das ist aber das Notwendige beim Reisen: frei sein, so frei wie ein Menschlein sein kann" (45). Un entorno extraño, las costumbres exóticas, una naturaleza desconocida e ignorada hacen desaparecer los contornos de lo cotidiano del panorama interior: el círculo de lo conocido, trasmisor del convencionalismo. El destierro voluntario es requisito indispensable para el logro de una libertad a preservar: "Denn in der Einsamkeit bin ich Herrscher, ein orientalischer Despot, der von dem Lande, in dem er thront, nur nimmt, ohne die Verpflichtung ihm auch etwas zu geben" (46). El viaje es así un correctivo vitalista a la teoretización de una cosmovisión racionalista: "Das eigene Dasein zu gestalten, nicht nach blosser Theorie, sondern in pulsierender Praxis, schwebt uns als Letztes und Höchstes vor. Die Kunst des Reisens hilft dabei" (47). La Wanderlust romántica había sido una búsqueda ingenua e incalculada de la libertad que se traducía en una Wanderschaft sin pretensiones. El "tunante" eichendorffiano se ve asaltado al despertar, tras una noche de fiesta en la que él no ha participado, por "la antigua añoranza" del mundo, imposible de someter al razonamiento calculado de un plan turístico: "Ich weiss nicht, wie es kam, aber mich packte da auf einmal wieder meine ehemalige Reiselust: alle die alte Wehmut und Freude und grosse Erwartung ...Nein, rief ich aus, fort muss ich von hier, und immer fort, so weit als der Himmel blau ist" (48). La fiebre viajera finisecular es un calculado plan de huida de la realidad que ya años atrás había detectado Max Nordau. La moderna Reiselust se convierte en una forma cultivada y refinada del pathos

viajero alemán: "Was man gern mit romantischer Phrase die Wanderlust des Deutschen nennt, ist etwas sehr Lebendiges. In der Reiselust taucht es in etwas anderer Form, modernisiert, kultiviert, im eigentlichen Sinne raffiniert, wieder auf" (49).

La relación de este síntoma con la nueva disposición fisiológica del hombre moderno y el carácter voyeurista quedan constatados de una manera inapelable: "Unsere Augen, Sinne, Nerven haben sich geschärft, sind feinfühlicher, aufnahmestärker, begehrllicher, beweglicher geworden" (50). El carácter de síntoma social deriva de la democratización de la actividad gracias al ferrocarril: "Ehedem war es ein einigermaßen aristokratischer Betrieb, heute darf sich jeder Schlingel daran beteiligen. Die Eisenbahn ist fürs Reisen etwas Ähnliches geworden, wie das Pianino fürs Musizieren" (50).

Que esta huida, ésta evasión voyeurista se proponía como alternativa a una circunstancia monótona, insatisfactoria o alienada lo documenta Th. Mann en el primer capítulo de su Muerte en Venecia. También Aschenbach quiere huir, avadirse, alternar su actividad espiritual con una porción de vida, de praxis. Repite la misma disposición que el Fausto en su paseo del día de Pascua. El encuentro fortuito con un extraño en el Föhringer Friedhof de Mú-nich, mientras espera al tranvía que le ha de retornar a la ciudad, actúa de estímulo sobre los nervios de Aschenbach, fatigados por el trabajo espiritual, y despierta en él el deseo de nuevas sensaciones; su alma, su imaginación se hacen eco de la llamada de la lejanía, a la que tan sensible es el alma acuñada por el idealismo. "Möchte nun aber das Wanderhafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraft gewirkt haben oder sonst irgendein physischer oder seelischer Einfluss im Spiele sein: eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewusst, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt, dass er, die Hände auf den Rücken

und den Blick am Boden, gefesselt stehen blieb, um die Empfindung auf Wesen und Ziel zu prüfen"(51). El deseo activa de su imaginación, que se pierde en la visión de paisajes lujuriantes y exóticos: "Es war Reiselust ... er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfigebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen ... "(52).

Cuando la llamada de lo cotidiano y dimensional logra penetrar el ensimismamiento del deseo y la ilusión, se percata de la raíz del mismo: "Und doch wusste er zu wohl, aus welchem Grunde die Anfechtung so unversehens hervorgegangen war. Fluchtdrang war sie, dass er es sich eingestand, diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen - der Drang hinweg vom Werke von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes" (53). El "jenseits", en cuanto pieza constitutiva de la estructuración humana del mundo, sufre un desplazamiento y se sitúa más próximo y tangible: el Sur, la lejanía, lo exótico al alcance del ferrocarril o del barco es el único "más allá" eficiente. Aschenbach se ve asaltado por esta nostalgia de la lejanía cuando, consciente de que su vida "se va inclinando lentamente", piensa que puede haberse "acabado" su tiempo.

Este carácter soteriológico del desplazamiento turístico está emparentado con ese otro viaje definitivo que se emprende voluntariamente como huida ante un presente insoportable.

Otros fenómenos paralelos son las nuevas especies deportivas que se establecen en esta época - tenis, regatas, etc. - y que hacen, amparadas por todo tipo de consideraciones fisiológicas, bajo el signo de la evasión, el elitismo y el disfrute voyeurista. Una necesidad psicológica de distinción, de segregación de un grupo humano marcado por el trabajo servil - fábrica u oficina - queda satisfecha en unas modalidades competitivas a las que sólo tiene acceso la clase adinerada. Por otra parte, el carácter "espectacular" de muchas de ellas responde a ese voyeurismo, a esa concepción teatral de la vida en la que cada uno se convierte en espectador. Los "établissements" de variedades - "Coulín Rouge, Ponacher,

Venedig in Wien -.. los cafés con espectáculo, los parques de atracciones son corolarios de este giro voyeurista de la cultura. Toda esta amplia gama de posibilidades profesionales o de ocio a que dan lugar la nueva economía y la nueva cultura, así como la concepción impresionista del mundo diversifican la personalidad en un sinnúmero de actitudes espirituales y actividades sociales que producen ese tipo tan característico de la época que es el diletante. Rudolph Kessner en su ensayo "Dilettantismus" ponía éste en relación con esa voluntad individualista de la época y señalaba el polimorfismo diletante del individualista: "Und darum ist der gegenwärtige Dilettant alles: Anarchist, Aristokrat, Übermensch, Teosoph, Monist, Anhänger der Entwicklungslehre, Erotiker, Naturist, Asket, Reisender, Photograph, Theatergeher, Melancholiker aus Beruf, Renaissance-mensch, Mystiker, Automobilist, Fluchttechniker und noch vieles" (54).

Pues bien, a la raíz de este polimorfismo vital del tipo de hombre finisecular hay que poner una causa común: la búsqueda del placer.

#### 5.2.2.2.6. Hedonismo

Este hombre que observa, constata, disfruta o sufre y elabora estéticamente las sensaciones que llueven sobre un supuesto yo, es por naturaleza descomprometido. La falta de un orden metafísico o la imposibilidad de acceder a él gnoseológicamente, le cierran las ventanas del mundo. Recluido en el suyo, sólo la ciencia de las sensaciones, su elaboración, estilización y transformación, es decir, el arte, es capaz de entusiasmar o comprometer. Más allá de este factor, sólo el instinto, el principio del placer, la ambición o el ansia de poder se constituyen en motivo de la acción humana. El placer sanciona el poder del dinero y éste sólo se orienta a potenciar la intensidad de aquél.

Ahora bien, dada la falibilidad o, al menos, la caducidad de tales axiomas, la insatisfacción se instala como estructura psíquica del finisecular. De esta manera, el malestar cultural, que tenía uno de sus orígenes en los condicionamientos externos de la personalidad - los medios de producción capitalista -, queda reforzado en el plano espiritual y origina un estado de cultura dominado por la incomodidad, en el que el hombre se siente extraño, alienado.

S. Freud ha tratado el tema en ese ensayo magistral de sintomatología cultural que lleva por título "El malestar de la cultura" y que constituye a su autor en el primer analista sistemático de la conciencia europea moderna. Si bien el ensayo data de 1930, se refiere a un estado de cosas ya existente con anterioridad y que perdura hasta hoy día. Quizá haya una falta de perspectiva en el fundador del psicoanálisis al identificar ese estado coyuntural del alma europea como la estructura perenne del alma humana.

Freud parte del sufrimiento como dato fundamental de la vida. Parece como si el pensador judío no pudiera renunciar a una visión de la vida típica de los más cualificados testimonios de la cultura hebrea, desde los Salmos a Job, pasando por los Profetas; visión bastante divergente, por cierto, de la que la tradición clásica legó. Este dato plantea un problema existencial de base cuya solución no puede ser otra, si no se acepta una explicación mística o transcendente del mismo - muy difícil en un mundo "entgöttert", sin dios - que la del "impío bíblico": la búsqueda de lenitivos, es decir, del placer en forma de distracciones, narcóticos, sustitutivos y sucedáneos, etc. Todo el impulso vital, afirma Freud, está dirigido por el principio del placer, el "Lustprinzip", en sus dos vertientes: la huida del dolor y la persecución de la experiencia positivamente placentera. Este programa, irrealizable, es y debe ser la meta del hombre en busca de felicidad. El resultado de esta tendencia no es más que la satisfacción instantánea de necesidades acumuladas de gran tensión. Cuando esta tensión disminuye, cuando

el placer experimentado en la cobertura de esas necesidades disminuye se deben buscar nuevos cotos y cotas de necesidad, ya que "nuestra sensación sólo nos permite gozar el contraste". Es esta ley del contraste la que fundamenta las reacciones típicas de esa cultura: el esteticismo, el arte, el turismo, el narcótico o el alucinógeno como redentores de una realidad adormecedora por su monotonía,

Esta búsqueda del placer cada vez más intenso puede provocar, cuando fracasa, una mayor infelicidad, puede aumentar la dosis de sufrimiento, dato éste que actúa de correctivo, rebajando cotas de exigencias para reducir el peligro de frustración. Fuente importante de frustración son las relaciones humanas y la convivencia social. Dada la bipolaridad alquedónica del amor humano, éste se evita. La soledad y el aislamiento se convertirán en polo de la personalidad, que queda abocada a un autocultivo narcisista. Sólo la fruición de la belleza es panacea, si no definitiva, sí, al menos, general. La orientación esteticista de la existencia - con su cohorte de manifestaciones - diletantismo, turismo, etc. - constituye un seguro que indemniza por los pesares del vivir.

Las opciones metodológicas de acceso al placer constituyen los diversos tipos de personalidad: "ya aquí desempeña un papel determinante la constitución psíquica del individuo, aparte de las circunstancias exteriores. El ser humano predominantemente erótico antepondrá los vínculos que lo ligan afectivamente a otras personas; el narcisista, inclinado a bastarse a sí mismo, buscará las satisfacciones esenciales en sus procesos psíquicos íntimos; el hombre de acción nunca abandonará un mundo exterior en el que pueda medir sus fuerzas. (55).

En este análisis freudiano están contenidos "in nuce" todos los tipos que pueblan la literatura de nuestra época: todos ellos representan opciones distintas de solución por parte de una cultura sin visión de transcendencia que así queda enfrentada irremisiblemente a la experiencia álgica en sus tres fuentes: " la supremacía



de la Naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas.

No obstante, todos estos recursos interpuestos desembocan definitivamente en el desencanto, que entonces se vuelve contra el sistema cultural o espiritual, al que se le hace responsable de este estado de insatisfacción: "... nuestra llamada cultura llevaría gran parte de la culpa por la miseria que sufrimos y podríamos ser mucho más felices si la abandonásemos para retornar a condiciones más primitivas de vida". (56). Las prótesis antiálgicas que la cultura proporciona - pensamiento, poli-organización social y política, ciencias religiosas, etc. - no sólo se manifiestan en su impotencia, sino que también se revelan como causa que potencia el malestar, ya que suprime y limitan enormemente la libertad individual: "Buena parte de las luchas en el seno de la humanidad giran alrededor de fin único de hallar el equilibrio adecuado entre estas reivindicaciones individuales y las colectivas culturales.

La insatisfacción cultural entra en conflicto con la capacidad de rendimiento hedónico de la cultura, lo que origina una contradicción interna: por una parte motiva un desprecio de las instituciones culturales y, por otra, mantiene el reconocimiento y defensa de su utilidad pragmática, surgiendo así el rasgo suprasegmental de toda sociedad: la hipocresía. El hombre, desarraigado interiormente de las instituciones (matrimonio, estado, vida social), echa raíces en la exterioridad de las mismas, que pasan a ser meros convencionalismos y meras defensas frente a las pretensiones ajenas. El hombre, a nivel individual, se siente marginal; a nivel colectivo, integrado. La vida es una obra de enmascaramiento que encubre el desprecio por unas instituciones que se juzgan intocables, a no ser a riesgo de un ordenamiento nuevo de las mismas, cuya garantía pragmática para satisfacer el principio del placer sería dudosa. Ante la opción de subvertir cultura y sociedad creando un orden nuevo cuyo resultado definitivo no ofrece garantías de efectividad hedónica, se acata el statu quo. La vida movida por el placer entra en conflicto con la cultura, con el convencionalismo. El resultado es una concepción teatral de la existencia en sociedad.

El viaje a tierras desconocidas y desconocedoras de la propia personalidad, la cita en el arrabal al abrigo del encuentro inoportuno, el "rendez-vous" en el piso "ad hoc", la cena en el separée o la ficción de un convencimiento no poseído son, entre otras, maneras de huir a la presión de la sociedad convencional y de la convención social. Lo que Nordau tildaba de cobardía no era sino astucia en opinión del escéptico "Lebemann", de la sufrida costurera o del mimético judío. "Diskretion" era lema del día.

Los tipos y figuras, la problemática y las soluciones que pueblan la literatura de fin de siglo y, en concreto, de AS. documentan este estado de cultura cuyo arquetipo es el burgués, pequeño o grande, a la conquista del placer, frustrado y con opciones que van desde el filisteísmo al esteta, del escéptico al revolucionario, del "bon vivant" al anacoreta, del funcionario al soldado. La gran masa vive al ritmo de este núcleo o se incorpora a través de imitaciones fracasadas de sus modos existenciales a la danza de la insatisfacción. En nuestra literatura, el carácter socialmente marginal y periférico de la evangélica Benina de Misericordia muestra ejemplarmente el sitio que tal sociedad reserva a otras existencias no movidas por el principio del placer, sino de la bondad.

#### 5.2.2.2.7. Inmanencia y plutocracia

La causa eficiente de todo este síndrome, es decir, la médula de este "tipo de hombre", es la carencia de un sentido transcendente. El dinero, síntesis y símbolo de lo immanente, sube al trono de la cultura: "dentro del mundo práctico - decía Simmel - constituye lo que es más decisivo y visible, la realidad más evidente de las formas del ser general, por medio de las cuales las cosas

hallan su sentido unas en las otras ..." (57).

A partir de la Baja Edad Media, en la llamada "revolución comercial", se inicia en Europa un periodo de prosperidad y opulencia que va liquidando la visión transcendente del mundo y aboga por una visión immanente de la existencia. Este proceso ascendente de secularización de la cultura, si bien con altibajos, llega a su culmen en el liberalismo, apogeo de una cultura construida sobre lo immanente. En Austria, a la época traumática de la invasión napoleónica ha seguido, en un intento de búsqueda de la identidad amenazada - se había perdido el liderazgo en el Bund alemán -, un movimiento oficial de interioridad, que sin embargo no ha llegado a calar muy hondo. La recuperación de un cierto sentido transcendente llevada a cabo en Austria y Alemania durante la Restauración Meterniquiana - nazarenos, conversos, literatura intimista de Uhland o Mörike, la gráfica de Richter - no cuaja, y tras el marzo del 48 la burguesía liberal trata de recuperar una visión de tejas abajo que justifique y base su moral monetaria. El despeque económico de los años siguientes - la época de los "Gründer" - ha originado una sociedad de cara a lo positivo, de espaldas al "ultramundo" y desentendida de él.

Este proceso de secularización no perdona las pequeñas transcendencias humanas - trono, aristocracia e iglesia -, cuyo lugar pasa a ocupar el "mammon". La sociedad y la cultura quedan así divididas en dos sectores: los representantes de una visión transcendente pero esclerotizada en formas sin contenido o no interiorizadas - corona e iglesia -, y los representantes de una voluntad de secularización, dinámica y progresista pero abocada a grandes crisis y catástrofes: la burguesía y el proletariado.

Términos como "gottverlassene Welt", "entgötterte Welt" o semejantes, de frecuente utilización, registran, voluntaria o involuntariamente, este giro que toma la cultura europea.

E. Alker, en una introducción a la historia de la literatura del siglo XIX, señala cómo éste, a pesar del afán de saber pluridimensional que le mueve, ha fracasado en su captación de lo inmateria

"Ein Wissen allerdings, das bei grosser Intelligenz aus einer unverkennbaren geistigen und seelischen Trägheit gegenüber dem Hintergrund der Welt versagte... Die Grundhaltung des neunzehnten Jahrhunderts war vorwiegend diesseitig, häufig geradezu materialistisch" (58).

La breve glosa orteguiana "Dios a la vista", de 1926, describía la situación de la época a la que nos referimos. En ella nuestro filósofo constataba cómo la cultura anterior a la fecha había estado bajo el signo del "odium Dei": "Algo parecido acontece en la órbita de la historia con la mente respecto a Dios. Hay épocas de odium Dei, de gran fuga de lo divino, en que esta enorme montaña de Dios llega casi a desaparecer del horizonte". (59). Para Ortega toda época era "un régimen atencional determinado, un sistema de preferencia y de oposiciones, pues la mente humana no puede abarcar el universo".

(60) y según esto, la precedente "se caracterizó por un régimen atencional muy curioso que puede resumirse bajo el nombre de "agnosticismo", una época en "la que no se quería saber de ciertas cosas. De esta visión micpe, de este panorama mutilado se elimina todo lo primario y decisivo; la atención se fija exclusivamente en lo secundario y flotante. Se renuncia con laudables pretextos de cordura a descubrir el secreto de las últimas cosas, de las cosas fundamentales y se mantiene la mirada fija exclusivamente en este mundo. Porque este mundo es lo que queda del Universo cuando le hemos extirpado lo fundamental" (61).

La cultura que este régimen atencional produjo la explica también otro insigne analista de la misma, anteriormente citado: Simmel en su ambigua "Filosofía del dinero" constataba la plutocracia cultural que convertía al dinero en la cúspide de la escala de valores: En ese ambiente sin horizontes, volcado a lo concreto, el dinero se transforma en el símbolo y sujeto de lo presente y de la historia. "El dinero en su conjunto se experimenta en su calidad de fin, y con ello, una gran cantidad de cosas que, en realidad, tienen el carácter de fines por sí mismas, pasan a ser meros medios" (62).

El ya citado R. Eucken explicaba a partir de aquí todo este síndrome existencial, de carácter patológico, que pretendía obviar las dificultades culturales de una visión natural e inmanente: "Cuando la existencia de Dios se hace insegura para el hombre y la razón universal palidece para él; cuando al mismo tiempo, la Naturaleza, en todo lo más inmediato del ambiente externo, permanece para él intrínsecamente extraña, quedando sumergido su vida en el vacío, para asegurar a nuestra vida una significación y un valor sólo parece quedar un camino: la vuelta del hombre sobre sí mismo, la perfección de su esfera propia de acción con el ejercicio de todas las fuerzas, logrando en lo posible, la mayor dicha" (64).

Se intenta hallar un punto de apoyo para la vida en la relación inter- e intrasubjetiva y así surgen dos opciones polares: por una parte, el deseo de emancipación de todo lo que ata y, por otra, la tendencia a "la unión a la colectividad". Emancipación y organización son los dos polos de atracción de la persona. La preponderancia de lo social en esta concepción inmanente de la vida puede originar la destrucción de zonas de intimidad individual irrenunciable. Ante tal amenaza surge un intento de originalidad, de inconformismo, de crítica institucional que confiere carácter a la época. Las manifestaciones nihilistas - Comte aniquiló la metafísica, Proudhon el estado, Zola el romanticismo, Nietzsche la moral- y fundacionales - Husserl, Heidegger o Einstein - son intentos que se inscriben dentro de esta tendencia a la originalidad. Ante la pérdida de horizonte, el hombre vuelve sobre sí mismo (=inmanentización) e inaugura una nueva forma de vida que, a espaldas de Dios o de la razón universal, "aumenta en movilidad

en alegría" atenta a esa "poderosa corriente de realidad que nos abrumba con un sinnúmero de impresiones" (65). La lucha por el dinero y por el poder que éste proporciona tenía que desembocar forzosamente en las carreras de armamentos que cumplieron así la doble función de producirlo y asegurarlo. El principio del rendimiento y la competencia, propuesto como norma de relación internacional, derivaría en la catástrofe del 14-18 que venía a confirmar la contradicción interna de una concepción vital basada en "the struggle for life" que, paradójicamente, se convertía en lucha de la muerte.

Efectivamente, todo este síndrome claroscuro de la cultura finisecular que va desde el esteticismo al imperialismo y de la interioridad al maquinismo, obedece a una ausencia: la de Dios, de la que la época tenía conciencia. Pero en el "tipo de hombre" decadente latía el deseo de elevación y dignidad morales, al igual que en cualquier enfermo el deseo de salud. Eucken testimoniaba este afán: "Der Mensch verlangt nach einem Werte seines Lebens und einer Bedeutung seines Thuns und das Sträuben gegen die gänzliche Vernichtung ist mehr als ein selbstisches Glücksverlangen, es steckt dahinter ein metaphysischer Lebensdrang, ein Zeugnis grösserer Tiefen und Geheimnisse der Wirklichkeit" (65). Por eso no cabe la descalificación que cierta crítica de la cultura - la sociológica, por ejemplo - hace de este tipo de hombre que ha producido uno de los más fecundos y brillantes momentos de Occidente, que engloba a figuras tan heterogéneas y que tanto han contribuido al mejoramiento social y cultural como Karl Marx y León XIII, Rosa Luxemburg y Bertha von Suttner, Pablo Picasso y Tristan Tsara, Strawinsky y la Duncan, R. Steiner y Maeterlinck, Ebert y Jaurès. El que bajo esa brillante capa de floración cultural se escondiera el sufrimiento de grandes sectores de población, mientras los diez mil de arriba disfrutaban un ocio injusto e insolidario, no debe desenfocar la perspectiva sobre la época. Es una fase inicial, juvenil e inmadura, de una época cuya madurez y senectud son quizá nuestros días, que, por cierto, a pesar del tiempo transcurrido, revelan la misma disposición estructural. Ingenuidad y cinismo, inconsciencia e intereses creados han coexistido

siempre, a veces aniquilándolos o rebajándolos, con los más altos ideales de humanidad, no sólo en ambas vertientes de la cultura - la conservadora y la progresista - y en las distintas opciones sociales, sino en cada una de las personas. Quien de esto se percate poseerá una visión progresista de la historia y sabrá utilizarla en provecho de la humanidad.

\* \* \*

Todo este conjunto de formas, de vida, de actitudes y factores culturales constituye el esqueleto espiritual del schnitzleriano, que viene a ser la realización cacania del finisecular. Este "estado de alma" que hemos denominado "hombre-tipo" se constituye en fuente de motivación y de comportamiento y es factor de cambios, mutaciones y relaciones sociales. De esta manera el efecto causal que había partido de la infraestructura económica y social revierte sobre la misma que se ve modificada y condicionada por este esquema psíquico colectivo o cultural del fin de siglo. Esta supraestructura cultural produce tipos, situaciones, actividades, pautas de comportamiento, cuya captación gnoseológica es imprescindible en nuestra interpretación sociológica de la literatura. Conectando más íntimamente con el tema schnitzleriano: ¿en qué tipos y situaciones, en que esquema social se encarna este estado de ánimo épico en la literatura de AS.? ¿Qué variantes sociológicas encarnan el tipo de hombre schnitzleriano? A continuación intentamos dar satisfacción a estas cuestiones.

Notas al capítulo 5.

- 1) Aguiar e Silva, Victor Manuel: Teoría de la Literatura, Gredos, Madrid, 197
- 2) Dilthey, Wilhelm: Vida y Poesía. Traducción de W. Roces. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1953.
- 3) No damos al término "documental" el sentido especializado que hoy día tiene y que expresa una técnica muy precisa de montaje realista. Aquí lo concebimos en su sentido originario, como literatura que documenta, sin utilizar el documento como base.
- 4) Horia, Vintilia, citado en nota 31 del capítulo 1, pag.
- 5) Friedell, Egon: Der Mensch der Zukunft. Prachner, Viena, 1950.
- 6) Ib. pag. 44.
- 7) Dilthey, obra citada, pag. 24.
- 8) Schmidt-Dengler, Wendelin: Programmheft zu FE. Die Komödianten. Julio, 1981, Viena.
- 9) Citado según Cazeneuve, Jean: Grandes nociones de sociología. Cupsa, Madrid, 1966, pag. 85.
- 10) Así, por ejemplo, en Der Geist im Wort und der Geist in der Tat pretende establecer una tipología humana y las relaciones interiores de la misma: "Die Beziehungen zwischen den Urtypen des menschlichen Geistes".
- 11) Término utilizado por Musil en su Hombre sin atributos.
- 12) Kafka, Franz: Die Verwandlung, en Erzählungen, S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1946, pag. 72.
- 13) Musil, obra citada, pag. 32.
- 14) Ib. pag. 32.
- 15) Ib. pag. 37.
- 16) Anónimo: Nervosität und Kultur, en Neue Deutsche Rundschau, 14, 1903, 1, pag. 552-556. Hermann Bahr en su Überwindung ha glorificado y exaltado repetidas veces esta cultura del nervio que Hellpach observa críticamente. Junto a aquél cabe poner toda una serie de autores que vieron en esta "alta escuela del nervio" (Bahr) que era la cultura finisecular, con todas sus secuelas de degeneración (Entartung) y decadencia, la expresión máxima del desarrollo espiritual. Friedell expresó ejemplarmente esta equivalencia (nervio = cultura) en su Der Mensch der Zukunft: "Der Kulturmensch ist nervöser als der Wilde, der heutige Mensch nervöser als der mittelalterliche, der Dichter nervöser als der Philister. Jeder schöpferische Mensch ist bis zu einem gewissen Grade eine Nervöse". (pag. 69).
- 17) Ib. pag. 554.
- 18) Ib. pag. 555.



- 19) Bahr, Hermann: obra citada, pag. 84.
- 20) Hermann-Bahr-Buch. S. Fischer. Berlin, 1913, pag. 19.
- 21) Nordau, Max: Die konventionellen Lügen der Menschheit. Leipzig, 1884, pag. 18.
- 22) Freud, Sigmund: El malestar en la cultura. Alianza Editorial Madrid, 1980.
- 23) Eucken, Rudolf: Der moderne Mensch und die Religion, en Neue Deutsche Rundschau, 13, 1902, pag. 675.
- 24) Janik, Toulmin, obra citada, pag. 54.
- 25) Nietzsche, F.: Así habló Zaratustra, en OC. Prestigio, Buenos-Aires, 1970., pag. 347.
- 26) En este sentido se interpretan ya tradicionalmente esos dos tipos de marginados del sistema burgués. Ver al respecto las obras de Mann y Kreuzer al respecto, anteriormente citadas.
- 27) Klein, Rudolf: Kunst und Religion. en Die Gesellschaft 18/1, 1902, pag. 100.
- 28) La interpretación que de sus pintores (Hans am Ende, Vogeler, etc.) hace Rilke en su opúsculo abunda en este sentido psicoimpresionista que, por lo demás, queda testimoniada en los documentos autointerpretativos, tales como el Tagebuch de Paula Modersohn-Becker.
- 29) Bahr, H.: Das Hermann-Bahr-Buch. pag. 21.
- 30) Bie, Oskar: Ästhetische Kultur. en Neue Deutsche Rundschau, 14, 1. 1903, I, pag. 3.
- 31) Ib. pag. 1.
- 32) IB y JIW.
- 33) La figura de Anna Rosner. por ejemplo, en DWIF.
- 34) Ver el capítulo dedicado a la biografía del autor.
- 35) AUB, pag. 25.
- 36) Musil, R.: Der deutsche Mensch als Symptom. en GW II. Rowohlt, 1978.
- 37) Nordau, Max: obra citada, pag. 86.
- 38) Eucken, R.: artículo citado, pag. 678.
- 39) Ib. pag. 675.
- 40) Hamann/Hermand: obra citada, pag. 36.
- 41) Nordau, Max: obra citada, pag. 80.
- 42) M.O.: Vom Reisen. en Neue Deutsche Rundschau 13, II, 1902, pag. 889.
- 43) Ib. pag. 889.
- 44) Ib. pag. 889.

- 45) Ib. pag. 889.
- 46) Ib. pag. 890.
- 47) Ib. pag. 891.
- 48) Eichendorff, Josef: Aus dem Leben eines Taugenichts. Ausgewählte Werke, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin-Darmstadt-Viena, pag. 749.
- 49) M.O., artículo citado, pag. 890.
- 50) Ib. pag. 890. 50-) Ib. pag. 890.
- 51) Mann, Thomas: Tod in Venedig, Fischer, Frankfurt, 1971, pag. 9.
- 52) Ib. pag. 9.
- 53) Ib. pag. 10.
- 54) Kassner, Rudolf: Dilettantismus, en SW, Pfullingen, 1976, pag. 16.
- 55) Freud, Sigmund: obra citada, pag. 27.
- 56) Ib. pag. 29.
- 57) Simmel, Georg: Filosofía del dinero. I.E.P., Madrid, 1976, pag. 117.
- 58) Alker, Ernst: Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart, 1969, pag. 19.
- 59) Ortega y Gasset, José: Dios a la vista, en El Espectador V-VI. Revista de Occidente, Madrid, 1964, pag. 141.
- 60) Ib. pag. 143.
- 61) Ib. pag. 144.
- 62) Simmel, Georg, obra citada, pag. 71.
- 63) Eucken, Rudolf: La vida: su valor y su significación, en Obras Escogidas. Aguilar, Madrid, 1957, pag. 619.
- 64) Ib. pag. 620.
- 65) Eucken, Rudolf: Der moderne Mensch und die Religion, pag. 698.



6.- FISONOMIA LITERARIA Y CONCRECION EXISTENCIAL DEL "HOMBRE-TIPO" EN LA LITERATURA SCHNITZLERIANA (I): RAIGAMBRE CACANIA DE LA PROSOPOGRAFIA E ICONOGRAFIA SCHNITZLERIANAS:

6.1. Habitat, medio y forma de vida.

6.1.1. Zuhause/Auf Reise.

6.1.2. Ghetto y coto.

6.1.3. Domicilios y abrigaderos: los símbolos del schnitzleriano.

6.1.4. Guardarropa, atuendo y toilette.

6.2. Las figuras schnitzlerianas como variantes existenciales del hombre tipo. Tipología schnitzleriana.

6.2.1. Base de estudio y clasificación

6.2.2. Tipología schnitzleriana

6.2.2.1. Tipología profesional

6.2.2.2. Tipología social

6.2.2.3. Tipología de componente psicológico.

### 6.1. Habitat, medio y forma de vida

#### 6.1.1. Zuhause/auf Reise:

A la base de este tipo hombre, distinto del renacentista o del ilustrado, hay una estructura social concreta, una organización social específica: la que deriva de un sistema económico con posibilidades de producción hasta entonces desconocidas que, gracias a la máquina, transforma y modifica profundamente el sistema de relaciones humanas imperantes.

En la época descrita por AS. la sociedad agraria subsiste todavía, pero es herencia del pasado y va quedando paulatinamente reducida a "reservas", a reductos. Cuando AS. empieza a escribir, no hace ni siquiera medio siglo que la Droste, Keller o Stifter escenificaban sus episodios (Heidebilder, Die Leute von Seldwyla o Hochwald respectivamente) en los paisajes bucólicos o geórgicos de la montaña o el páramo. M. Ebner-Eschenbach localiza su Bozena, escrita en 1874, en su Bohemia natal. Incluso años más tarde, Hermann Löns, especie de Gabriel y Galán teutónico, utilizará el potencial poético de la naturaleza virgen de la Lüneburger Heide. Por el contrario, el mundo schnitzleriano es un mundo urbano. La forma cultural propia de la sociedad que AS. describe es la urbana. AS. testimonia y analiza en profundidad la cultura urbana del fin de siglo en su versión austro-húngara de "gran ciudad" (Grossstadt) que le sirve de "unidad muestra" para el estudio socio-psicológico de la época. En cuando tal, la Viena schnitzleriana es la expresión urbana de una época y de una organización social y política "sui generis" que todavía hoy perduran, modificadas, en una posterioridad que ellas determinaron.

Viena, capital de un heterogéneo conglomerado humano, sin par en toda la geografía europea, es el panorama, el escenario en el que AS. deja vivir y moverse a sus figuras, a ese tipo de hombre. Lo austríaco, Viena, lo vienés es el mundo escogido por el autor para

exponer y explicar la patología cultural, no exclusiva, pero sí propia de su época. Todas sus obras, excepto aquellas que más que exponer el momento espiritual o la coyuntura histórica esbozan perfiles estructurales de la humanidad universal, están referidas a la monarquía danubiana. El aspecto "zeit- und ortsgebunden" de su literatura predomina sobre la literatura universalista, abstracta o sin referencias contextuales concretas. Las referencias locales austriacas forman parte del código literario de AS. A este respecto escribe Egon Schwarz: "Les drames et les récits sont pleins des noms et des fonctions des rues, places, arrondissements, parcs et édifices de Vienne. Il se forme un réseau serré de références topographiques auquel se rattachent pour l'initié maintes riches associations - une dimension de l'oeuvre de Schnitzler qui n'est pas sans importance, mais qui est difficile à saisir pour celui qui n'appartient pas à ce monde-la (1). Su paisaje está comprendido entre el Wienerwald y el Danubio. "Die innere Stadt", la "Línea", la "Vorstadt"; el Prater, el "Riesenrad", el Stadtpark, el Ronacher, Hernals, Salmansdorf, la Ringstrasse, la Elisabethbrücke son designaciones toponímicas que marcan la acción y la cargan de significado connotativo.

Con todo, hay obras muy importantes, especialmente narraciones, cuyo contexto geográfico se halla muy lejos de los horizontes del Danubio. Venecia, Bad Aussee, Merano, San Martino de Castrozza, Lanzarote, Dinamarca son casual escenario de los personajes schnitzlerianos. Pero también aquí siguen siendo ciudadanos vieneses presentados en un eco-sistema distinto del originario. El viaje como actividad o como situación desempeña un papel muy destacado en la bibliografía de AS. Sterben, Die kleine Komödie, Der Weg ins Freie, Frau Berta Garlan, Frau Beate und ihr Sohn, Freiwild, Der Ruf des Lebens, Der einsame Weg, Der Mörder, Die Fremde, Die Weissagung, Doktor Grässler, Badearzt, Flucht in die Finsternis, Fräulein Else, Der Sekundant, Im Spiel der Sommerlüfte y muchas otras son obras en la que la actividad viajera en cualquiera de sus modalidades - negocios, estudios, veraneo - configura la situación poética.

Dramas y narraciones de AS., incluso de la primera época, han prestado atención a la costumbrística ferroviaria. Sterben, por ejemplo, encierra pasajes interesantísimos al respecto, que ocasionalmente hacen derivar la narración hacia el costumbrismo: "Der Zug fuhr langsamer. Nach ein paar Minuten war er in der Frdhstücksstation eingelangt. Auf dem Perron liefen Kellner umher mit Kaffee und Gebäck. Viele Reisende verliessen den Wagen; es gab ein Lärmen und Rufen ... Die Trivialität dieses Bahnhoftreibens tat ihr sehr wohl ... Endlich winkte sie einen Kellner herbei und liess sich eine Tasse Kaffee heranreichen ... Bald darauf setzte sich der Zug wieder in Bewegung, und wie sie aus der Halle herausfahren, war es völlig licht geworden" (1, 165).

El Einakter Das Bacchusfest se desarrolla íntegramente en la sala de espera de una estación de la línea Innsbruck-Salzburg. Las aco- taciones escénicas y las incidencias de la acción tienen el veris- mo de una escena costumbrista de Mesonero o Arniches.

La sucia y ruidosa locomotora a vapor, que, por ejemplo, en un Pa- lacio Valdés - La aldea perdida - había cosechado las iras y abo- minaciones del mundo campesino, goza de la simpatía del mundo de AS., quien a veces tiñe la descripción del ferrocarril con tintes, a todas luces, idílicos, muy distanciados de la dinamicidad fáusti- ca que tendrá el ingenio en los futuristas italianos o en Kandin- sky. El ferrocarril schnitzleriano se integra armónicamente en el paisaje y concilia incluso al viajero con una naturaleza desconoci- da. Así, por ejemplo, en FIDE: Als der Zug den Bahnhof verliess, verweilte Robert am Fenster seines Abteils und nahm ohne Rührung von der gegenüber im blassrötlichen Grau verdämmernden Insel und vom Meere Abschied, auf dessen fernsten Wellen ein violetter Nach- glanz der versunkenen Sonne schwamm. Zwischen ärmlichen Weinbergen keuchte der Zug langsam aufwärts, dem Karstland entgegen, und fuhr bald durch einen langen Tunnel in die abendliche Felsenlandschaft ein, deren Horizont nur die Ahnung, aber nicht mehr das Bild der See in sich fasste. (5, 128). En esta misma narración, lo ferroviario llega a adquirir valor de símbolo; estación, andenes, vías y

utillaje ferroviario juegan un papel importante e incluso aparecen como imágenes oníricas, como restos diurnos en el sueño del protagonista Robert. Las vías parecen guiar inexorablemente su marcha a la oscuridad: "Er überschritt die Brücke, und bald darauf wandelte er auf dem Perron längs der Gleise auf und an. Weit hinaus ins Dunkel liefen die schwarzen schnurgraden Schienen ihre weisse Bahn" (5,202). Estas vías portan simbólicamente el contenido básico del viaje finisecular y el de la novela: la huida. En las imágenes oníricas de Robert que, huyendo de la locura y de la persecución, se sume en ellas, lo ferroviario es un motivo constante: "Gleich darauf wanderte Robert zwischen Bahngleisen hin, einer offenen Landschaft zu, mit einer roten Fahne in der Hand, die er ununterbrochen schwenkte und endlich auf einen Erdhügel pflanzte" (5,205).

Llegado a Ischl, el "padrino" von Einstein - DS -, que lleva la noticia del infeliz desenlace del duelo, se ve impedido por la enorme aglomeración de público viajero: "Sie war nicht zu Ende, als unser Zug im Bahnhof Ischl einfuhr. Es war ein herrlicher Sommertag, auf dem Bahnsteig ein Gedränge von Ankommenden, Ausflüglern, Erwartenden, - auch Bekannte waren darunter, es war nicht ganz leicht, aus dem Stationsgebäude ungehindert auf die Strasse zu gelangen" (6,260).

Berta Garlan, recién llegada a Viena, se siente a gusto en medio del bullicio de la Franz-Josefs-Bahnhof, lo que testimonia su pertenencia a una sociedad, a un grupo humano dinámico, emprendedor y con afán de conquista: "Der Lärm auf dem Bahnhof erfüllte sie mit Wohlbehagen, das Gefühl der Wagen und Menschen freute sie, alles Traurige war von ihr abgefallen". (2,133). Anteriormente, desde su cómodo cupé, observa con agrado el ajetreo de la estación de Klosterneuburg: "Klosterneuburg, ... Viele helle Stimmen, das Geräusch von rasch laufenden Schritten drang an ihr Ohr. Sie sah hinaus. Eine Menge von Schuljungen drängte heran, stieg mit Lachen und Geschrei in die Waggonen". (2,133).

Georg y Anna salen de Viena camino del sur, via Munich. En el Westbahnhof fingen un encuentro fortuito: "O mein Fräulein, was für ein



glücklicher Zufall, reisen Sie vielleicht auch nach Múnche?"  
 Jawohl, Herr Baron! "Ei, wie trifft sich das gut. Und haben Sie etwa Schlafwagen, mein Fräulein? "Jawohl, Herr Baron, Bett Nummer fünf". Mientras, disfrutan una escena ferroviaria que traduce en símbolos propios su deseo de partida. Todo el utillaje observado- locomotoras, fanales, vías, etc.- se examina con detenimiento y se aprecia en su valor ambiental. El pasaje está en la tradición de las estaciones impresionista de Monet o Degas: "Sie schritten den ganzen Zug ab, bis zur Lokomotive, die ausserhalb der Halle stand und in aufgeregten Stössen hellgrauen Dampf zum dunkeln Himmel sandte. Draussen auf der Strecke, im matten Schein, erglühten grüne und rote Laternen. Angstvolle Pfiſſe kamen von irgendwoher aus der Weite, und langsam aus dem Dunkel hervor ringelte ein Zug sich in den Bahnhof. Ein rotes Licht schwankte zauberhaft auf der Erde hin und her, schien meilenweit zu sein, und wie es stille hielt, war es mit einem Mal ganz nah. Und draussen, schimmernd und im Unsichtbaren sich verlierend, zogen die Gleise ihren Weg, nach Nähen und Fernen, in die Nacht, in den Morgen, in den nächsten Tag, ins Unerforschliche" (4,162 y s.).

Como puede apreciarse, esta "mise en scène" ferroviaria queda muy distante del "Vagón de tercera" de Daumier. Esa referencia al "Wagon lit" lo demuestra. Por su parte, también A. von Webeling (DKX)), que en aras de una aventura que rompa su tedio de parásito, ha renunciado momentáneamente a sus hábitos de clase, confiesa epistolariamente a su amigo lo arduo de esta renuncia y su desarrollado instinto de comodidad: "Auch das Drittklassfahren ist nicht meine Schwäche" (1,202). Mas avanzada la novela DWIF, el protagonista Georg goza la comodidad del departamento mientras, desde su cupé de primera, observa "w. die Telegraphendrähte in eiligen Wellen mitschwebten und wanderten" (4,232). Pero no sólo el aristócrata G. von Wergenthin. También la pequeño-burguesa y provinciana B. Garlan o el funcionario "Sektionsrat"-Robert (FIDF) utilizan clases superiores o medias de ferrocarril.

Los vaporatos de los lagos alpinos -Lugano en DWIF, Attersee o Wolfgangsee en DS -, los transbordadores de la costa adriática - FIDF - o los transatlánticos - DM o Amerika - son también utillaje viajero de frecuente aparición en las obras de AS.

Esta constatación fáctica anticipa una conclusión importante sobre la forma de vida: el burgués vienés del fin de siglo es un ave migratoria que cambia de habitat, de ambiente, que escoge biotopos. En las obras de AS., el "Spiesser" nestroyano, que no tenía más horizontes que los jardines y villas de la Vorstadt, recorre con sentido y aún cosmopolitas los espacios nacionales y europeos a golpes de ferrocarril. Este cambio bio-cultural, que rompe una tradición que databa de la sedentarización del Neolítico, se lleva a cabo en el breve plazo de medio siglo. La valoración contrastiva de este dato puede ser interesante desde la perspectiva de la sociología comparada.. Tanto en Austria como en nuestro país, el ferrocarril databa de los años cuarenta. Sin embargo, en nuestra literatura finisecular (La Regenta, Tristana, Los Pazos de Ulloa, por ejemplo) esta actividad viajera no desempeña el papel que tiene en la obra de AS. Evidentemente hay que referir este dato a diferencias cualitativas y cuantitativas de las correspondientes estructuras sociales de cada país y, más en concreto, del estrato burgués, que el sociólogo o incluso el historiador deberá interpretar. Aquí, sin embargo, no podemos pasar por alto este hecho de la fenomenología sociológica de la obra schnitzleriana y se nos impone una interpretación o, al menos, una consideración hermenéutica del mismo. Esta interpretación puede quedar enmarcada por la dilucidación de estas cuestiones :

¿cuál es la base real de este dato literario? ¿cuál es la base psicológica del dato real, de esta nueva actividad de múltiple valencia antropológica?

Dado el afán verista de AS. es obligado pensar que todas esta simbología e imageria turística no es un mero recurso literario. La infraestructura viajera que AS. refleja queda comprobada por los datos de la historia económica del país. Al fin del siglo se perforaban en Austria túneles de grandes longitudes - el Tauerntunnel, por

ejemplo - que exigían una gran movilización de medios. No sólo el trayecto austríaco del Orient -Express (Paris-Viena-Belgrado) es testigo de esa fiebre viajera y de la tradición ferroviaria del Imperio. El ferrocarril del Semmering, la Südbahn, era una atracción turística que las guías recomendaban a los visitantes de la capital no sólo por los parajes naturales que recorría, sino también por la grandeza de las construcciones -"Grossartigkeit der Bahnbauten"(2)- que ya habían exigido la movilización de 15 millones de Gulden en el espacio de seis años. Toda la serie de túneles y viaductos que, a partir de Gloggnitz, salvaban diferencias de nivel considerables y que todavía hoy constituyen una experiencia turística interesante, tenía que provocar la admiración de la época. Y sin lugar a dudas debía responder a una demanda de igual magnitud.

Bancos privados habían fundado en 1826 la primera sociedad ferroviaria y en 1837 se inauguraba el primer tramo de ferrocarril a vapor, al que pronto seguirían otros que completarían la densa red con que se llegó a principios de siglo. La citada línea Südbahn-Semmering quedó concluida, hasta Graz, hacia 1854. Este impulso ferroviario, al que no fue ajeno el espíritu empresarial de Salomón Rothschild, hizo que en 1896 se creara ya un ministerio del ferrocarril. Poco tiempo después se establecerían los primeros tramos electrificados.

Por su parte, los medios de navegación que aparecen en el paradigma schnitzleriano tienen una base real importante. La posesión, en un principio, de la parte norte del Adriático y, posteriormente, de la dos orillas, la oriental y la occidental, con estaciones portuarias tanta importancia como Trieste o Pula, ha dado pie para que algunas navieras hayan intentado explotar la favorable situación turística de la costa austriaca. Así, por ejemplo, la Triestiner Lloyd, producto de la colaboración entre Metternich y los Rothschild, posibilitaba ya a mediados de siglo travesías hacia el levante mediterráneo (3). Igualmente la cél

compañía de navegación del Danubio, la Donaudampfschiffahrtsgesellschaft o DDSG, fundada con capital inglés durante los años del régimen metterniquiano, permitía la navegación del río desde Linz hasta su desembocadura en el Mar Negro (4). A pesar de que Austria, a lo largo de todo el reinado de Francisco José, ha seguido siendo un "país agrario industrializado" - tal es la tesis al menos de Herbert Matis (5) -, no es exageración afirmar que su infraestructura de comunicación y transportes correspondía a la de cualquier estado totalmente industrializado como Inglaterra o Alemania.

Todo el utillaje turístico que AS. incorpora a su representación poética traduce síntomas, actitudes y tics psíquicos de la humanidad que retrata. AS. documenta, interpreta y parafrasea ese voyeurismo, ese afán viajero que hemos señalado como rasgo del hombre tipo. Sus personajes abandonan su habitat vienés en busca de sensaciones, como retirada de un medio hostil o como huida de una situación enervante. La búsqueda del placer y la huida son los factores patógenos de esta neurosis viajera. Sólo el ferrocarril o el transatlántico actúan de desaxivantes.

El mismo AS. se ha sentido preso de esta pasión viajera. Las impresiones turísticas de su autobiografía coinciden con las posteriores representaciones literarias: "Im Jahre 70 oder 71 atmete ich zum ersten Male Salzkammergutluft. Und damals war es, dass ich eines Abends in Alt-Aussee, von der Terrasse des Seewirts aus ins dunkle Wasser blickend, das scheinbar ohne Grenze mit der umgebenden Nacht in eins zusammenfloss, zum erstenmal etwas empfand, das ich Naturgrauen nennen möchte, und das, an den Ort gebunden, wo ich es kennenlernte, länger in mir nachwirkte als jenes erste Naturentzücken, das mir im Thalhofgarten zu Reichenau zuteil geworden war" (JIW, 34).

Las impresiones del viaje a Suiza que toda la familia emprendió en 1872, cuando AS. contaba 10 años de edad, se conservaban todavía vivas en el recuerdo e imaginación del hombre maduro que escribía sus memorias : "vor allem andern der Sonnenaufgang auf dem Rigi Kulm und der Augenblick der in der Morgenluft fröstelnden Frühaufsteher mit den aufgestellten Kragen" (JiW, 35). Con singular precisión recuerda el tempo de un turismo que no puede por menos de resultar chocante en aquella primera época ferroviaria: "In weniger als zwei Wochen ging es über München, Zürich, Luzern nach Genfer See und wieder zurück. Dieses Tempo, in dem Beweglichkeit und Ungeduld, Neugier und Oberflächlichkeit einander bedingten und begünstigten, war den Eltern ebensowohl Bedürfnis als Manier" (JiW, 35).

Esta era la base psicológica de una actividad que ya entonces movía importantes sumas de dinero: "Beweglichkeit, Ungeduld, Neugier". Una especie de voyeurismo, referido a los paisajes naturales y humanos, en el que más importaban la excitación, la enervación, la curiosidad que la captación cognoscitiva del objeto. Las sensaciones de libertad, aventura y movilidad que el viaje mediatiza serán las motivaciones más características de la nueva cultura. La sociedad burguesa, que había visto la esquila mortuoria de Dios, que había proclamado su muerte, se apresuraba a recoger sus atributos y se revestía de un halo de omnipresencia, de ubicuidad, que pasaba a ser símbolo de poder. Fines de semanas en Mödling, viajes de recreo a Suiza, giras culturales por Italia, viajes de estudio a las metrópolis europeas, curas balnearias en el Báltico y tournées profesionales por Rusia: he aquí al Prometeo burgués a la conquista del sitio que Dios había dejado vacante. Quien posee el don de esta movilidad es admirado como un semidiós en un medio en el que el trabajo se siente como alienación. Frente a la alienación de la monotonía laboral, sino normal de todos los humanos; frente al monótono y servil trasiego cotidiano, aniquilador de los impulsos instintivos del alma, la movilidad física se convierte, en un mundo cuyo criterio básico es la categoría "placer", en las alas de Icaro que permiten al hombre superar el laberinto de la existencia enajenada por lo cotidiano.

La sociedad burguesa añade así una nueva dualidad cultural a las que había heredado del pasado: *Zuhause/auf Urlaub-auf Reise*. Esta dualidad será un elemento más de diferenciación social. A partir de entonces la división estamental de la sociedad atiende nuevos hábitos: los migratorios. El viajero será una especie social distinta del sedentario; el cosmopolita gozará de un prestigio y una consideración que no tendrá el provinciano, por más que su perspectiva sea el heroico horizonte del Kahlenberg o la aguja gótica de San Esteban. El dinero afirma de esta manera una nueva diferenciación estamental a base de ese ~~paroxismo~~ *paroxismo existencial* que sólo el hacendado puede permitirse.

Junto a este síndrome viajero, de aventura y curiosidad, el schnitzleriano también practica el viaje como anestesia, como droga, camuflaje y, sobre todo, como huida. La crónica de esa vida femenina, Therese, a mitad de camino entre la emancipación y el desclasamiento, está plagada de estos viajes fugitivos. El ritmo de vida provinciano de Salzburgo pesa en el alma ensoñadora de la joven mediburguesa, que espera salir de su monotonía y mediocridad huyendo a la libertad de la gran ciudad. Cuando Alfred von Nüllheim, su primera esperanza humana, abandona la ciudad en busca de horizontes profesional y socialmente más amplios que los que ofrece la provincia, a Therese se le viene encima toda la insignificancia de su existencia y su anclaje en un sistema de vida inmóvil se le hace insoportable: "Fort, nur fort. Heute noch, gleich, ihm nach. Die paar Gulden für die Reise borg' ich mir aus" (7,31). Con todo, las circunstancias niegan cumplimiento a sus proyectos y a duras penas encuentra sujeto de correspondencia que sirva de contestación a las cartas que desde Viena le envía casi diariamente Alfred, "da doch hier in der kleinen Stadt, wie sie entschuldigend und etwas *belläunig* betonte, alles seinen gewohnten, langweiligen Gang weiterlief" (7,32). De esta monotonía viene a sacarla las pretensiones de un viejo conde que le oferta una "Weltreise" a un lago italiano, "in einer reizenden kleinen Villa mit einem herrlichen Park". La oferta la tiente,

pero no el ofertante: "Ja, eine Weltreise, das wäre schon etwas nach ihrem Geschmack;- aber dann mit einer anderen als mit einem alten Grafen". (Therese 7, 36). Por eso, tampoco esta vez puede ver cumplidas sus ansias de libertad y movilidad migratorias. Con todo, durante mucho tiempo madura y revisa sus "planes de fuga" que siempre pospone en la confianza de poder llevar a mejor término otra nueva esperanza, esta vez un teniente de guarnición en Salzburg, que logra mantenerla, de momento, en la ciudad. Cuando también esta vez sobreviene el desengaño, su manía fugitiva se desencadenará con toda su fuerza y sin ulterior preparación lleva a cabo esa huida, que de momento le sirve de anestesia para calmar el dolor: "müd und angeekelt packte sie ihre Sachen, liess ein paar kühle Abschiedsworte für ihre Mutter zurück, und mit dem Mittagszug fuhr sie nach Wien" (7, 47). A su llegada a Viena, siente inicialmente el efecto curativo y relajante de la ciudad. Tras una noche en una pensión improvisada, toma el camino de la "innere Stadt"; segura y alegre de haber abandonado Salzburgo y sentirse sola: "Es war ein Vorfrühlingstag...Therese aber war es auch in ihre einfachen Winterkostüm ganz wohl und sicher zumute, und sie war froh". Naturalmente, poco tiempo necesitará para vivenciar la otra cara de la gran ciudad y su destino en la misma será una serie continua de tropiezos y nuevos intentos de fuga.

También Frau Beate, de veraneo en los alrededores del Dachstein, para huir del chismorreó que amenaza su reputación y la de su hijo, decide convencer a éste para emprender juntos un viaje a Italia.: "Fort, fort, fort ... Ja, sie mussten fort, sie beide, Mutter und Sohn, und so rasch als möglich. Beide mussten sie den Ort verlassen ... ehe der Mutter Ruf vernichtet, ehe des Sohnes Jugend völlig verderbt, ehe das Schicksal über sie beide zusammengeschlagen war ...". (FBuis 3, 225). Pero también esta ratirada puede disfrutarse si se sazona con un poco de curiosidad y de "experiencia" estética. Ante la dificultad de arrancar a su hijo de los brazos de la amante,

prueba argumentos decisivos: "Wir wollen ja nicht gleich nach Wien fahren! Oh davon ist keine Rede, mein Bub. Wir reisen nach dem Süden, ja? Das haben wir ja schon lange vorgehabt, nach Venedig, nach Florenz, nach Rom. Denk dir, die alten Kaiserpaläste wirst du sehen! Und die Peters Kirche! ... Hugo! Gleich morgen fahren wir fort. Und sie sieht sich mit ihm wandeln in irgendeiner phantastischen Landschaft, wie sie sie wohl von einem Bild her erinnert" (FBuIS, 3, 225).

El caso se repite en Der Weg ins Freie. Cuando para Anna Rosner se acerca el momento en que no puede ocultar las manifestaciones de su maternidad, el Barón de Wergenthin, responsable de la situación, opta por el sur como huida de una opinión y, al mismo tiempo, del compromiso ante una situación y una persona. ¿Táctica de avestruz?: "Denk doch, Anna! Ende Februar, oder anfangs März würden wir abreisen, in den Süden natürlich, nach Italien, ans Meer vielleicht. Würden an irgendeinem stillen Ort wohnen, wo kein Mensch uns kennt, in einem schönen Hotel mit einem Riesenpark. Und arbeiten könnt man da unten, Donnerwetter". (4, 108). A su retorno, sus problemas hacen de nuevo aparición. También en esta obra, Ehrenberg, financiero judío, decide peregrinar, cuando todavía el antisemitismo estaba lejos de la furibundia nazi, a la nueva tierra prometida, a la Palestina que Herzl ha puesto en circulación. El barón Leisenbogh, por su parte, proyecta una madurez repartida entre el retiro campestre en el Wienerwald y los viajes a tierras lejanas (DSDFL).

Si bien la acción de Abenteuernovelle se desarrolla en la Bérgamo del siglo XVI, Anselmo, su héroe, porta toda la psicología del hombre finisecular y busca la salvación de la peste que asola la ciudad en la huida, en el viaje, en la "Wanderschaft", cosa a todas luces normal: "So blieb ihm nur eines: zu fliehen". Sin embargo, esta decisión inicial se torna paulatinamente en ansia de aventura, en nostalgia " nach Ferne, Alleinsein, Freiheit - und anderen Frauen" (AN 6, 228).



Robert, el protagonista maniaco de Flucht in die Finsternis, es enviado por los médicos a recorrer el mundo. El viaje debe sanarle de un "spleen" que empieza a ser enfermizo. Con inquietud, sin embargo, observa que, tras esa "sechsmonatigen zerstreuenden Reise", sus problemas interiores y de personalidad siguen siendo los mismos.

Las metas de estos desplazamientos del burgués vienés no eran los paisajes serenos o monótonos del Burgenland, Mistelbach o el Mühlviertel. El "spleen" de la ciudad ahogaba una existencia que constantemente necesitaba nuevos manjares para su digestión, nuevas emociones: La cultura del sur, "el país donde florecen los limoneros", la enervante naturaleza alpina o costera son alternativas válidas al tedio de la gran ciudad: el Adriático, Lanzarote, Madeira, Meran, Mariazell, el Dachstein, Innsbruck, Reichenau, Mödling, el Semmering, la Italia cultural renacentista son los puntos de referencia de esa ansiedad hedónica, siempre insatisfecha, o de neurosis de huida.

Una vez allí, el schnitzleriano parece absorber epitelialmente una atmósfera cargada de vitalidad que hace sintonizar su espíritu con el ambiente dionisiaco del mundo natural. En ese medio atmosférico buscará y recobrá, no sólo la salud corporal, sino también la del alma y la de la mente. Así, por ejemplo, Robert, el funcionario vienés de FIDF, que llega a hacer de esta búsqueda una manía. En la montaña y junto al lago alpino, Felix ST- recobra por un momento la alegría del vivir y llega a vencer el miedo a la muerte. En esos instantes de comunicación pánica con el entorno natural, o, haber vencido el desahucio, la muerte a la que le han condenado los médicos: "Er empfand alles wie ein Glück, den Schatten, die Ruhe, die weiche Luft... Nicht die Lust am Leben hatte er überwunden, nur die Angst des Todes hatte ihn verlassen (1, 116). En este mismo sentido pánico, de comunicación con un medio que funge como divinidad, Geo (DWIF) busca alternativa al tedio de su continuada y forzada convivencia con Anna en el ambiente climático y paisajístico del Lago de

Lugano: "Über dem Wasser schwebte sonnenschimmernder Nebel. Die Berge drüben, mit reingezogenen Linien, schwammen in Himmelsglanz, und über den Gärten und Häusern von Lugano flimmerte das hellste Blau. Georg war wieder ganz beseligt, diese Junimorgenluft einzuatmen, die vom See die feuchte Frische und von den Platanen, Magnolien und Rosen im Hotelpark den Duft zu ihm emportrug; diese Landschaft anzuschauen, deren Frühlingfrieden ihn nun seit drei Wochen jeden Morgen wie ein neues Glück begrüßte." (4, 136). Parece como si esta naturaleza alpina actuara de sacramento de reconciliación intrapersonal. La vivencia de esta mañana provoca en él una explosión de energía vital que derrochará en el disfrute de esta naturaleza: "Rasch trank er seinen Tee aus, lief die Treppe so schnell und erwartungsvoll hinab, wie er einst als Knabe zum Spiel geeilt war, und im grauen Dufte der Frühschatten schlug er den gewohnten Weg längs des Ufers ein... Diesmal schien ihm alles Schmerzliche in weiter Ferne zu liegen" (4, 136).

También el aristócrata Alfred von Wilmers (DkK), pintor de afición, se encuentra poseído por ese tedio vital, efecto de una vida despreocupada y diletante que le hace indiferente a todos los placeres que constituyen sus hábitos: "Ich bitte Dich recht schön, nenne meinen Zustand nicht Weltschmerz - es ist ganz gemeiner Ich-Schmerz, aber nein, nicht einmal das, Langeweile ist's - nichts weiter ...". (I, 176). Este tedio, esta especie de dolor de un mundo, insípido a pesar del champán, de la separación en el Sacher y del paseo por el Prater, le lleva a emprender una aventura - "Es steht fest: um mich aufzurütteln, muss etwas ganz besonderes kommen" - que acabará ritualmente con la huida de un medio poseído hasta en sus más recónditos entresijos. En carta a su corresponsal - la narración está escrita en forma de "Briefroman" doble -, pintor "huído" a Nápoles, relata su aventura con Josefina, su huida y el lugar del escondrijo: "Schau dir den Poststempel nur genau an ... Wir sind kaum zwei Stunden von Wien und doch so versteckt, als wären wir hundert Meilen weit. Ein gemütliches Gasthaus, seitab von der Landstrasse im Wald ... Den halben oder ganzen Vormittag sind wir dann

im Wald oben, liegen zusammen auf einem grauen Plaid, schauen in die Luft und atmen den süßsen Frieden ein" (1, 200). Esta paz es hidrosensible: durará lo que dure el ambiente soleado y pánico del entorno. Cuando la lluvia vuelva por sus fueros - "Nur am letzten Tag war es etwas ungemütlich, stell dir vor - einen Guss von morgens bis abends - daher war es wohl auch der letzte Tag" (1, 202) - ambos, Alfred y Josefina, retornarán a Viena y de nuevo allí les poseerá el tedio de la desocupación que esta vez intentarán matar en la costa belga.

El protagonista de Der Mörder desea poner fin a una relación sentimental, social y económicamente morganática, emprendida sin intención de continuidad: "weniger aus Güte oder Leidenschaft als aus dem Bedürfnis, sich seines neuen Glücks auf möglichst ungestörte Weise zu erfreuen" (3, 160). Ante las dificultades emocionales que esta ruptura entraña, decide emprender un viaje que quizá facilite la separación definitiva. En el año de plazo que se concede espera encontrar, en el transcurso del viaje, una ocasión que la propicie. Una operación táctica de retirada ante un problema que, sin embargo, no dará los frutos apetecidos. En los primeros momentos del viaje, la experiencia turística domina su estado de alma de tal manera que le hace olvidar el propósito final de la empresa: "... dass am Ende nichts in ihm war als die kindlich-freudige Erwartung einer bunten Lustfahrt ins Weite, in Gesellschaft eines liebenswürdig anhänglichen Geschöpfes" (DM 3, 162). El viaje, emprendido sin ningún plan turístico, sigue los imperativos del humor y la estacionalidad: "Da der Frühling im Anzug war, suchte Alfred mit Elisen zuerst die milden Ufer des Genfersees auf. Später stiegen sie zu kühleren Gebirgshöhen empor, verbrachten den Spätsommer in einem englischen Seebad, um endlich dem einbrechenden trüberen Wetter unter der Trost südlicher Sonne zu entfliehen". (DM 3, 162). Cuando al final de esta etapa comprueba que, mediatisado por las vivencias culturales y paisajísticas, no se ha acercado en absoluto a la decisión final, optará por embarcarse rumbo al Lejano Oriente para, al socaire de una larga y monótona travesía, poder realizar sus prosósitos.

Anna (DWIF) ahora desde Viena las vivencias estivales de la montaña:  
 "In Weissenfels war's wunderschön... Gleich hinter unserm Haus war der Wald, mit sehr guten ebenen Wegen. Da kann man stundenlang spazieren..."

Alfred von Webeling (DF) aspira la paz matutina de la capital tiroleña antes de intentar concienciar la nueva situación de su relación con Katherine, cuyo billete de despedida ha encontrado al despertar. Tras vencer la primera confusión se dirige a la ventana y observa el magnífico panorama alpino que se despliega ante su vista: "Die Stadt Innsbruck lag in friedlich stillem Morgenschein zu seinen Füßen, und in der Ferne ragten unruhige Felsen in das blaue Licht. Albert kreuzte die Arme über der Brust und sah ins "Freie" (3, 7). También es la Austria albina el escenario de FBS. La naturaleza de la región del Dachstein produce sobre Beate una enervación erótica: " (Beate) richtete sich auf und sah mit klaren Augen in die blaugoldene Helle ringsum, die die matten Berglinien aufzuzehren schien. Sonnendurchtränkt, überwach, erhob sie sich ... Was habt ihr nur alle? dachte sie. Und was hab' ich? Denn plötzlich merkte sie, dass sie Linien ihres Körpers wie lockend spielen liess" (FBuis 3, 207). Es el hechizo del clima, del paisaje alpino lo que la ha hecho claudicar: "Gewiss es liegt in der Luft in diesem Jahr. Die Sonne hat besondere Kraft, und die Wellen des Sees schmeicheln sich süßter um die Glieder als je" (FBuis 3, 228).

El conde Benkheim (Therese) hace constante tema de conversación sus viajes a Oriente y a Persia. Ya hemos visto como, al tratar de establecer una relación más íntima con la muchacha, le propondrá un viaje a la región alpina italiana: allí posee una villa en la que una escalinata de mármol conduce hasta el lago en el que podrá disfrutar de sus templadas aguas hasta noviembre. También en esta misma novela Kasimir Tobisch, otra etapa humana de Therese, ahora unos supuestos viajes a lejanas tierras que él propone como imagen correctora de la actual situación de miseria y estrechez: "Auch in Tirol, auch in Italien, auch in Spanien -; bis Malta sei er gekommen ... Oh, nicht nur in Italien sei er gewesen, auch in Paris, auch in Madrid und in England, als Maler und Musiker ... Ach, was war Madrid für eine Stadt, geheimnisvoll und romantisch. Aber Rom, das ging doch über alles" (7, 60 y s.)

Else (FE) parece como si inhalara las vibraciones del monte Cimon en el atardecer arrebolado de los Alpes italianos. A pesar de su comprometida situación que desembocará en el suicidio, no desatiende los encantos de una naturaleza que ella sabe apreciar en toda la gama de sus manifestaciones: "Nun ist es richtig ein Alpenglühen geworden ... Meine himmlische Wiese!! Meine- !Wenn man sich die nach Wien mitnehmen könnte. Zarte Nebel. Herbst? Nun ja, dritter September, Hochgebirge ... Aus ist es mit dem Alpenglühen ... Beinahe schon dunkel. Nacht. Die Dämmerung starzt herein Wie ein Gespenst starzt sie herein ... Unheimlich, riesig der Cimon, als wenn er auf mich herunterfallen wollte" (5, 212 y s.).

Valorando globalmente esta casuística viajera que AS. recoge, cabe decir que pone de manifiesto la visión del mundo o, al menos, la disposición cultural neorromántica de la época. La peregrinación a los Eldorados de la sensación y la esperanza, la huida a lo espontáneo y original - el Sur, Italia, el Oriente, Madeira, Lanzarote - actúan como imágenes contrastivas, como actividades correctoras de una realidad en la que imperan lo racional, la monotonía, la seguridad, la ley, la moral. Esta interpretación schnitzleriana del turismo coincide con la de otros autores contemporáneos: Peter Camenzind - Hesse - peregrina a Asís en busca de autenticidad y de una patria espiritual. El decadente escritor muniqués Aschenbach - Tod in Venedig - ansía el refresco vital de unas impresiones meridionales.

El léxico y la semántica del romeraje y de la peregrinación, presentes ya en la configuración de los títulos schnitzlerianos - Weg (x2), Flucht, Heimfahrt, Abschied, Gang, Spaziergang - delatan esta disposición neorromántica. La peregrinación tras la "flor azul" de Heinrich von Ofterdingen encuentra aquí una versión masificada y con todas las comodidades que permite la revolución técnica.

La enorme casuística viajera en la obra de AS. es la traducción simbólica de una concepción de la vida como itinerario, como transhumancia sin horizonte ni meta transexistencial, que ha propiciado la nueva cultura industrial.

#### 6.1.2. Ghetto y coto:

Posiblemente ninguna capital europea tenga un perfil urbano tan definido socialmente como la metrópoli danubiana. Ningún otro paisaje aledaño de las grandes capitales, París, Londres o Berlín, posee, por ejemplo, un carácter, unas connotaciones tan residenciales como las estribaciones del Wienerwald, que ya en la época preindustrial ha sido meta de asentamiento para una burguesía pudiente, atraída por el carácter bucólico del entorno que las escenas campestres de Waldmüller habían consagrado. El urbanismo de la segunda mitad del XIX ha puesto de relieve las diferencias estructurales de la sociedad como en ninguna otra capital europea se ha hecho. Por otra parte, en ninguna otra literatura se utiliza tan intensamente la designación local y su correspondiente connotación social o cultural como en la vienesa. Las obras de Stefan Zweig, Auernheimer, Karl Kraus, Ginzkey, Wildgans, Bettauer están repletas de localizaciones y designaciones toponímicas cuya connotación social forma parte de "mensaje literario", para cuya captación se exige o un perfecto conocimiento de los entresijos urbanos o un abundante trabajo de paralipomena. Las diversas escenas de Die letzten Tage der Menschheit nos pasean por toda la geografía y el urbanismo vienes: Sirk-Ecke, Ringstrassekorso, Café Pucher, Ballhausplatz, Habsburgerstrasse, Kohlmarkt, designaciones toponímicas cuya carga connotativa - social y cultural - pertenece al núcleo del mensaje literario. Aquel a quien resulte hermético el juego de significaciones que Kraus hace intervenir al situar a los tenientes en el Sirk-Ecke o en el Café Pucher la realidad poética y existencial de la obra será irreductible a sistema.

Otro tanto sucede en la obra de AS., salpicada de un sinnúmero de referencias locales que pertenecen al núcleo del estilo schnitzleriano. Las obras de AS. exigen para su interpretación un conocimiento minucioso de la geografía vienesa o, en su defecto, un abundante y documentado material cartográfico. Un elenco y una distribución estadísticas de las referencias topográficas sería tarea de gran fecundidad hermenéutica, si bien prolongaría los límites del presente trabajo. Sí cabe realizar, sin embargo, unas coordenadas de clasificación y caracterización de la geografía vienesa que sirva de criterio de interpretación general.

El paisaje y el entorno naturales de la ciudad, tan variados - ribera del Danubio, llanuras de secano, laderas del Wienerwald, cuenca del Wien, etc. - han producido en un principio una aglomeración en grupos socialmente definidos y homogéneos, sobre la que posteriormente vino a incidir la explosión urbana de la industrialización.

Por otra parte, también la historia política de la ciudad ha dejado su impronta en el aspecto urbanístico. Los asedios turcos han perpetuado una división o distribución dual de la aglomeración urbana: la "Stadt" y la "Vorstadt", la ciudad interior, rodeada de unas fortificaciones - los "Bastei" - que la defendían y al mismo tiempo la comprimían y los asentamientos extramuros, separados de aquella por un perímetro estratégico - el "Glacis" - e iniciados, como exigencias del crecimiento demográfico y del desarrollo económico de la capital de un imperio cada vez más grande, en las épocas teresiana y josefina. Las zonas que todavía en 1688 habían servido de reales a los ejércitos turcos (Bauland), pasaron a ser lo que a partir de entonces sería la Vorstadt: Leopoldstadt, Josefstadt, etc. Las guerras napoleónicas revalidaron el término "Bastei" como concepto estratégico básico en el urbanismo vienes, que, sin embargo, tuvo que revisarse, cuando, unos treinta años después, el recinto amurallado, que debía de servir de defensa a la Corte y capital frente a ataques exteriores de la Vorstadt, se convirtió en reducto de la revolución que había nacido en el interior de la ciudad. El hecho de que una parte de estas fortificaciones hubiera sido volada por Napoleón

disminuyó el valor estratégico de las mismas al ofrecer un importante punto flaco: el que daba paso a la Hofburg. El año 1858, el emperador Francisco José, no sin antes vencer una gran resistencia por parte de las autoridades militares y policiales, aprueba la demolición de esas fortificaciones (6), que serían sustituidas por el trazado de una calle de representación que haría época en la historia social y artística de la ciudad y que modificaría en un sentido atípico la hasta entonces distribución sectorial.

El nuevo perímetro quedó así ampliado hasta el llamado Linienwall, un sistema de fortificación y pasos aduaneros establecidos en 1704 y cuyo trazado sigue hoy día el Gürtel o vía de circunvalación. Más allá de esta línea quedaba el suburbio o Vorort, hoy día los "Äussere Bezirke".

Por eso resulta tarea ardua el trazar sobre este mapa urbanístico unas coordinadas geo-sociales que permiten un apoyo hermenéutico a la literatura de AS. La anarquía de la que, a pesar de las numerosas planificaciones racionalizadas de muchos de sus grandes arquitectos - desde Semper y Otto Wagner a Ohman y Olbrich - hizo gala el desarrollo urbano vienés a partir de la industrialización, es decir, a partir del trazado de la Ringstrasse, vino a romper la distribución dual de su panorama geo-social.

Un análisis "in situ" del aspecto urbano actual y una consideración y valoración social de ciertos testimonios de la época permiten, sin embargo, establecer aproximativamente una distribución social de la aglomeración "Viena".

Hasta la época preindustrial - la que Lichtenberger denomina muy acertadamente Manufakturzeit (7) - la Innere Stadt servía básicamente de asiento a la nobleza, como testimonian los numerosos palacios hoy día existentes en su recinto: Kinsky, Harrach, Palfy, Esterhazy, Kaunitz, etc. Era un asentamiento "coto". La Vorstadt,



a excepción de ciertas zonas residenciales de la alta aristocracia, concentradas en la zona de Währingerstrasse/Rossau - palacio Liechtenstein, Josephinum, palacio Clam-Gallas - o Rennweg - Metternich, Schwarzenberg, Belvedere -. ha servido de asentamiento a una burguesía de funcionarios, comerciantes, artesanos y hosteleros que compartían su habitat con clases menos afortunadas. En general, durante la época Biedermeier, la Vorstadt se presenta con una aureola de idilio provinciano, que incluso ocasionalmente puede despertar sentimientos "populistas" en los estamentos altos: Fendi, Amerling, Stifter o von Schwind, entre otros, han dejado testimonios de un cierto bucolismo, teñido de necesidad e, incluso, de indigencia (Der frierende Brezelbub, por ejemplo, de Fendi), que impregnaba el ambiente o, al menos, la imagen pública de la Vorstadt. Nestroy hace a su "süßes Mädel" oriunda de esta zona y Grillparzer escenifica en el Augarten, la Brigittenau y la Leopoldstadt Der arme Spielmann.

Un tercer estrato socio-urbano lo constituía el Vorort, que, además de zona agrícola, era asiento de la miseria ciudadana - todas las tardes la policía arrojaba más allá de la Línea a una multitud de pordioseros sin techo - y de reservas imperiales.

A partir de la Gründerzeit la división topográfica, más o menos precisa, de la época anterior y su correspondiente distribución social - "corte y aristocracia/burguesía" y "sector productor" - ceden ante unos movimientos urbanísticos y de población en los que intervienen factores muy diversificados o, en todo caso, más complicados que los que anteriormente habían determinado el urbanismo: capital, dinero, motivaciones estéticas y estratégicas, movimientos sociales, etc. Un factor decisivo en este sentido ha sido el trazado de la Ringstrasse, que pasa a simbolizar la nueva sociedad liberal. Como si su derribo hubiera simbolizado la aniquilación de una frontera social y económica, la destrucción de los bastiones y el trazado de la Ringstrasse provoca unos desplazamientos humanos totalmente atípicos. La zona interior, a excepción de los alrededores de la

Hofburg, pasa a ser zona neutral en la que cohabitan el capital - la city -, la nobleza - palacios de nueve plantas como el Coburg - y las clases trabajadoras - el barrio antiguo de la Universidad, por ejemplo -. Calles como la Ballgasse o la Griechengasse son testigos de esos enquistamientos humildes en las proximidades de la Kärntnerstrasse o del Graben.

El Ring pasa a ser la zona noble de la nueva ciudad: en él se establecen las instituciones económicas y representativas de la nueva clase - bancos, Ringtheater, Bolsa, Universidad, Ayuntamiento, Kursalon -, de la Corte - Opera, Burgtheater, Museos - o de cierta alta aristocracia - el palacio del duque de Württemberg, hoy día Hotel Imperial, etc. - Es, por lo demás, el más representativo y casi podíamos decir que el único boulevard de la ciudad. Allende el Ring hay una primera zona domiciliaria de carácter noble: Gusshausgasse, Getreidegasse, Auerspergstrasse y Landesgerichtstrasse y las aledañas del Ayuntamiento. Las vías radiales que parten del Ring sirven de asentamiento de comerciantes, hoteleros y oficinas: Mariahilferstrasse, Währingerstrasse y Gumpendorferstrasse. En las laderas del Wienerwald, el Vorort, conserva el carácter heterogéneo de la época anterior, si bien pasa a ser asiento de ciertas urbanizaciones residenciales tipo "cottage" que saben poner tierra por medio entre ellas y las nuevas zonas deprimidas. El carácter señorial de Hietzing con sus residencias "biedermeier" y modernistas contrasta llamativamente con el barrio trabajador al norte del río Wien - Penzig, Ottakring y Hernals -. Más al norte aún y al oeste - Währing, Döbling y Hütteldorf - la ciudad recobra su verde y señorial apariencia gracias a las fastuosas villas de nueva planta .

Así, pues, la configuración geosocial de la "época de los fundadores" tiende más bien al tipo "mosaico" o "puzzle", si bien no logra borrar la distribución sectorial heredada.

Sintetizado, pues, un proceso muy heterogéneo, podemos hacer valer el contraste "Este-Oeste" del que habla Elisabeth Lichtenberger, historiadora que ha estudiado con detenimiento y profesionalidad el tema (8), como tipificación de esa distribución geo-social. Se podría igualmente trazar una diagonal - aproximativa, pues no dividiría en partes iguales - que iría de Kaisermühle a Salmansdorf. Al sur de esa divisoria, es decir, al sureste vienés, quedaría la Viena socialmente deprimida. El norte, sin presentar un carácter homogéneo, englobaría una zona socialmente más risueña.

Testimonios autobiográficos del fin de siglo, así como documentos sociales de la época confirman estos datos de la demografía que en principio podían venir despersonalizados o cargados de la abstracción de la estadística.

En este ecosistema que alterna ghetto proletario y coto señorial, se desarrolla una serie de habitats como resultado de unas actividades socialmente diferenciadas: el club, el casino, el Kaffeehaus, Sportgelände, el Etablissement de varietés, el Beisl, etc., de los que el schnitzleriano será un habitual.

Podíamos comparar este ecosistema social vienés con cualquiera de esos ecosistemas acuáticos continentales donde anidan las aristocráticas aves protegidas que, sin embargo, tienen que compartirlo con las prosaicas avecillas campesinas. Pues bien, siguiendo el simil ornitológico, cabe decir que el objeto primordial del estudio schnitzleriano es el cisne del parque y no el prosaico gorrión del hilo telegráfico. Muy pocas veces se ha adentrado en la maraña del sotobosque urbano, de la industrialización, de las chimeneas, del suburbio. AS. es el ornitólogo exquisito que diseña y secciona el bello ejemplar de los cotos y no la especie vulgar del ghetto. Era obvio: él vivía en el coto y ni cultural, ni literaria, ni vitalmente estaba equipado para salir de él. Tanto mayor es su pericia con esos ejemplares. AS. persigue al Anatol vienés en el

"Stelldichein", en el "Rendezvous" en la "Redoute" - sala de baile -, en el "Klatsch" cafeteril o en la partida de tarock.

¿Qué ambiente más literario que el salón o el club? ¿Qué personaje más dramático que el dandy Anatol y qué actitud más novelística que el tedio existencial? Estos elementos literarios - ambiente, personaje, situación - sólo podían brotar en la abundancia. Si Anatol perdiera su fortuna, sanaría de su neurosis, de su tedio y al mismo tiempo perdería su calidad literaria. El desheredado tenía la necesidad y la esperanza, en el mejor de los casos, razones ambas poco literarias. Ni Casanova ni Fausto, sin ser aristócratas, han prosperado en la miseria o en el taller. Y es que el tipo de hombre finisecular, es decir, Anatol, es una mezcla de ambos tipos míticos. Aristóteles sentó la diferencia genérica de la poesía en base a la estructura social que refleja y en base al estamento protagonista. Si desde hacía tiempo se había consagrado la novela como el género de una humanidad prosaica movida por la laboriosidad y al margen del heroísmo, el fin de siglo, que había desarrollado unas especies literarias propias - la narración breve, el monodrama -, hubo de escoger sus tipos poéticos con las cualidades sociales necesarias que respondieran a las exigencias estructurales de las nuevas especies literarias.

Por otra parte, el talante poético, la musa de AS. ha sido la dramática, la tragicómica, si quiere: muy rara vez la cómica o humorística. Y el motor del drama siempre será el pathos - thanático, sexual, narcisista, etc. -, pathos que preferentemente incuba en personalidades al margen de la lucha por la existencia. Nunca la del pobre podrá manifestar la actuación de esas fuerzas metafísicas o psicológicas que constituyen la cosmogonía literaria. La vida y muerte del pobre podrán manifestar la actuación de factores mostrencos, cósmicos, sociales; rara vez aquellas fuerzas que Max Bense ha denominado "metafísica literaria". Móviles metafísicos - sexo, muerte, subconsciente, juego, fatum, etc. - sólo pueden actuar sobre ese ejemplar aséptico al margen de condicionamientos socioeconómicos. Para el schnitzleriano la obligación laboral tiene

calidad de estigma. Por eso J. Rosner se expresa así: "Arbeiten soll ich, sagt der Papa... Aber ich hab' halt nicht das Temperament, mir gefallen zu lassen, ich lass mich nicht ausschreien von meine Chefs wenn ich einmal eine Viertelstunde verspäten tu... (4,22).

AS. representa efectivamente una metafísica literaria burguesa.

Por eso su medio, su habitat poético es, básicamente, el coto. La Viena de AS. es el Graben, el Stadtpark, la Ringstrasse, el barrio del Ayuntamiento, la Kärntnerstrasse, el Kursalon o la Michaelerplatz. La Viena de AS. es la Viena de la city, la Viena plutócrata, la Viena de la representación y el comercio, la Viena residencial de Hietzing. La Viena de AS. es la Viena del ocio; su paisaje es la "Wiener Leben": el concierto, la aventura amorosa, la charla, el "Klatsch". Todo menos el trabajo, el compromiso o el deber. La capacidad de felicidad del schnitzleriano está en proporción directa a su capacidad de ociosidad. Sus tipos pertenecen a las generaciones posteriores a la de los "fundadores". Estas, que ocupan el cuarto de siglo anterior a la guerra, recogen los frutos de una cosecha que sus antecesores habían sembrado. Si la alienación había sido el premio de una laboriosidad practicada como medio de ascenso, sobre todo por parte de algunos sectores raciales - judíos, eslavos - que veían en ésta la única posibilidad de medro en una sociedad regida por una elite racial - la austro-alemana -, sus hijos van a optar por la libertad existencial como medio para obviar un "Philistertum" que reprochaban a sus padres; su libertad rehuye todo compromiso, social, personal o moral. Sin embargo, esta generación cae en la alienación del ocio: el juego, el hastío, el alcoholismo o la sífilis son las cadenas que vienen a poner fin a esa ilusión de libertad. El monólogo interior de Else patentiza hasta que punto su vida está hipotecada a un sistema de vida cuya norte es la ociosidad: "Ach Gott, warum habe ich kein Geld? Warum hab' ich mir noch nichts verdient? Warum habe ich nichts gelernt? ... Und wenn ich schon was Gescheiteres gelernt hätte, was hülfte es mir? ..." (FE 5,217).

"Einen Grundbesitzer werde ich heiraten und Kinder werde ich haben" (FE 5, 221). Aquí radica precisamente una gran semejanza entre la literatura de AS. y la de M. Proust, quizá el autor cuyos esquemas compositivos más se acercan a los del austriaco. También

Proust retrata un mundo de ocio que ocasionalmente deriva en paranoia: el vizconde de Sylvania - en Los placeres y los días - se hace acompañar de dos pavos reales y un cabritillo. Por otra parte el atuendo de un Guermantes exige una dedicación incompatible con la servidumbre laboral. Bien es verdad que, mientras Proust toma su iconografía de entre la errática y decadente aristocracia, en la páginas de AS. aparece preferentemente una burguesía hedonista que, dada su mayor operatividad social, produce una tipología más realista. Los dandies y parásitos schnitzlerianos tienen más fiabilidad, son más fenoménicos. Con todo, la connotación lujosa de su prosopografía y de su mundo es manifiesta. En frase de Specht, "Beruf, Arbeit, bedeutet ihnen nur Arabesken". Este crítico temprano de la obra de AS. advirtió pronto la referencia "medio y alto-burguesa" de sus iconografías. Así describe la tipología que puebla el "diorama de su mundo": "Astheten der Geistigkeit, zumeist fern aller praktisch-manuellen Arbeit: Schriftsteller, Maler, Ärzte, feine Skeptiker mit weichen, zärtlichen, behutsamen Händen, denen alles heftige Zugreifen und Zuschlagen fremd ist ..." (9)...

Con todo, AS. no niega el ghetto; sólo le niega la validez literaria en una sociedad, es decir, en un público receptor, cuya estructura psíquica pivotaba sobre al principio del placer y cuya organización social se basaba en el dinero. AS. no niega la Viena trágica de Ammut (Wildgans) o el mundo desheredado de Das rauhe Leben (Petzold). Es más, AS parece establecer una relación causa-efecto entre el mundo por el descrito y el mundo que sólo incidentalmente describe. Las incursiones que el tipo de hombre schnitzleriano, el habitante del coto, hace al ghetto confirman esta relación. La ocasional contraposición contrastiva de ambos habitats en su obra puede basarse en una intencionalidad literaria a caballo entre el afán verista y la voluntad de denuncia. Así, por ejemplo, cuando el Barón de Leisenboogh, elegante dandy que alterna la ópera con el derby en Freudenau, asiste a la escena familiar de intimidad proletaria en la vivienda de un portero: "Die Hausmeisterin sass in dem halbdunklen Raum auf dem Bett, ein Kind duckte durch das kleine Souterrainfenster auf die Strasse hinaus, das andere bliess auf einem Kamm eine unbegreifliche Melodie (DSFL, 2,67). También Therese, burguesa -su padre ha sido teniente coronel- en busca de medro e independencia, nos hace asistir a escenas rayanas en la miseria en casa de la viuda Kausik.

El principio de la libertad, traducción social del principio de placer, impone a los individuos de la especie noble una vida anfibia como postulado o exigencia básica; ni la jaula de oro ni el parque señorial satisfacen las necesidades hedónicas de la especie.

Ni siquiera al principio de clase sacrificará el instinto de libertad. Cuando este animal aristocrático, refinado, pulcro, sentimental y utópico sienta la llamada del placer, desmontará todo su tinglado de prejuicios sociales, abandonará el coto y saldrá, adoptando incluso un "look" rufo y un comportamiento rayano en lo lumpen a la maraña del ghetto. Tal es el caso de Alfred von Wilmers (DKK), tedioso aristócrata que, para romper la monotonía y la abulia de una vida carente de stress laboral, decide, enmascarando su rango social, probar aventura en los suburbios. Epistolarmente relata a su amigo Theodor la "magnífica idea" que le sacó del aburrimiento: "Ich hatte Lust mich zu verkleiden. Ich wollte einmal ein anderer sein, weil ich mich mit mir selbst langweilte. So zog ich mir einen Samtrock an, nahm einen liegenden Kragen, eine fliegende Krawatte, setzte einen weichen Hut auf, liess meine Handschuhe zu Hause und spazierte so davon " (DKK I, 188). En este "look" de pintor de brocha gorda se encuentra divertido: "Du hast keine Ahnung, wie verkleidet ich mir vorkam. Ich sah aus wie ein Anstreicher" (DKK I, 188). No contento con el efecto del enmascaramiento, pretende la empatía, la "Einfühlung" con el nuevo tipo social que representa y se dirige a la 'Línea'. Con ademanes un tanto rufianescos, el desaliñado sombrero sobre el cogote y la corbata suelta, enciende un cigarrillo y se apoya en una farola mientras observa el personal dominguero, die "Sonntagsbürgerlichkeit". Ya con anterioridad a este intento ha probado suerte otras veces "als gemeiner Fussgänger", pero su origen le traiciona. A pesar de haber salido en busca de contrastes, su repugnancia al ambiente se le impone: "es war ekelhaft. Bevor die Dampfbäder und Parfums ins niedere Volk gedrungen sind, werde ich mich kaum mit denselben befreunden können" (DKK I, 182). Tras esta corta expedición al Wurstelprater, biotopo cultural del vulgo, debe reintegrarse rápidamente a la atmósfera respirable de su clase. Si en el Prater

había convivido con meros hombres "mit zerfransten Hosen, fettigen Hüten, rauhen Stimmen - die "Kurze" rauchten, die sich die ganze Woche gerackert haben und den muffigen Geruch ihrer Vorstadtwohnungen in den Haaren tragen - unter Weibern, die sich in der Küche geplagt haben" (1, 182), en "Konstantinhügel" alterna con cuidados señores in elegantes Sommerkostümen - die leise sprechen, heute früh ihr Bad genommen haben, ägyptische Zigaretten oder Pfosten à 2,50 rauchen und zwölf Gläser Cognac trinken" (1,183).

Lo mismo hará Anatol, que, para variar, busca ocasionalmente sus aventuras en la Vorstadt o más allá de la "Línea", es decir en la selva de la sociedad desclasada. Allí, en el pequeño mundo, ha encontrado a la "süßes Mädel" por la que suspira en Weihnachsteinkauf. Los nobles que en Reichtum frecuentan el Casino, no tienen empacho en descender a una espelunca proletaria en busca del pobre diablo a quien disfrazan de bufón. También los aristócratas dieciochescos de París en La Cacatúa Verde salen de su ámbito biológico en busca de la sensación fuerte que ofrece el antro Prospere. La escena que montan la "süsse Mädel" y el "esposo" (Reigen) tiene lugar en una chambre séparée de un restaurante de segundo orden: el Riedhof de la Josefstadt, de una "behagliche, mässige Eleganz" que, sin pertenecer al ghetto, se aproxima. También en Reigen el conde, tras cenar con Lulu, acaba en la buhardilla de una prostituta. Al despertarse y cuando todavía no ha recobrado la noción de lo sucedido, le produce una gran satisfacción el pensamiento de haber yacido con una prostituta sin haber utilizado sus servicios. Todo el encanto de la aventura se viene abajo cuando de los labios de ésta constata lo falso de su suposición: "Also ... Es wäre doch schön gewesen, wenn ich sie nur auf die Augen geküsst hätte. Das wäre beinahe ein Abenteuer gewesen ... Es war mir halt nicht bestimmt" (1, 389).

El ghetto puede, por una parte, servir de mimetismo, de camuflaje, de escondite a esa segunda vida que la propia clase tal vez no permite y, por otra, puede ofrecer fuertes sensaciones y vivencias



que rompen la monotonía del coto y el tedio del parque. En estas ocasiones es cuando AS., "por exigencia del guión" que le imponen sus personajes, nos presenta la otra faceta geográfica de Viena: la oscura, el ghetto, que él observa con la misma precisión que la anterior, si bien aquí su agudeza visual no percibe matices y cromatismos que no hubieran pasado desapercibidos en á otro medio.

Este otro medio social inferior revela, sin embargo, la misma estructura psíquica. AS. trata las figuras de este medio en una situación vital que puede ser de necesidad, pero pocas veces de ocupación. El ocio proletario revela unos planteamientos idénticos a los de la sociedad de la que era enemiga y émula. Weldein, el pobre diablo de Reichtum, reacciona a impulsos de las mismas motivaciones que los personajes de la alta sociedad. Franz, el soldado de Reigen, muestra la misma actitud de egoísmo hedonista que en la escena siguiente muestra el "señorito"; como éste, también él se aprovechará sexualmente de Marie, a la que una vez seducida, abandona sin contemplaciones. Esta, por su parte, sirve en una casa burguesa, está dispuesta a dejarse seducir por el señorito de la casa. La Mizzi de Liebelei da a Christine unos consejos de comportamiento mundano en los que hace primar el egoísmo y el interés. Entre la casa del suburbio, el piso en la denominada "Mietskaserne" de la Josefstadt o el bungalow en la Hohe Warte sólo hay diferencias de suerte, de herencia, de fortuna, no de ideología o de bondad moral. Tanto un ecosistema como otro, una sociedad como otra viven de espaldas, ajenas a una realidad auténticamente humana, a una dimensión humana de la realidad. Base de esta alienación es una concepción monetaria de la existencia que mide en metal la alegría, el placer, la felicidad. Ambos medios conceden campo de actuación a un egoísmo que al faltarle la visión del más allá, pierde la corrección óptica del altruismo que daría la imagen exacta. De ahí deriva esa melancolía alegre, esa ligereza depresiva que, según el temperamento y la cultura del personaje, deviene en manía, neurosis o suicidio.

### 6.1.3. Domicilios y abrigaderos: los símbolos del schnitzleriano.

La presencia frecuente de las descripciones domiciliarias en la obra de AS. obliga a aceptar la importancia del factor "domicilio" en el conjunto de datos con valor hermenéutico a la hora de explicarla e interpretarla. No sólo en las obras dramáticas en las que las acotaciones escénicas exigen una visualización del "locus" o "topos" dramático, sino también en la narrativa estas descripciones están utilizadas en toda la plenitud de connotaciones socio-culturales que todo paisaje humano, geográfico y objetual posee y cuyo análisis permite obtener rasgos decisivos para la composición del retrato del hombre tipo.

AS. utiliza el análisis y las descripciones del habitat para caracterizar y siluetea a sus personajes que quedan así fijados según los cánones estrictos del naturalismo: a través del medio. El "verzaubertes Schloss" en el que vive von Sala (DEW) y en el que Irene Herms se siente romana a causa de la decoración, se halla situado en una de las regiones que en la descripción anterior hemos tipificado como de carácter noble: Dornbach. La actriz, que ha tenido que esperar, ha aprovechado el tiempo para pasear hasta Neustift y Salmansdorf. La nobleza de la zona queda hábilmente aludida y confirmada por la descripción de la casa de von Sala, al principio del cuarto acto, cuyo exterior parece indicar la transición del gusto historicista al modernista: una ancha terraza con seis peldaños de piedra conducen a un jardín que encierra un estanque con decoración versallesca; dos columnas con bustos de emperadores romanos, un banco de piedra semicircular, posiblemente mármol. Al fondo se entrevé, tras el seto de tejo, una verja que separa el jardín del bosque aledaño. Esta topografía se convierte en una descripción prosopográfica, a mitad de camino entre el retrato y la etopeya. El contraste y la comparación de estas topografías ponen de relieve el valor etopéyico de estas. La composición escénica

del domicilio de Wegrat, en el primer acto de la obra (DEW) no sólo nos sitúa ante otros estratos de la misma clase social, sino también ante otro talante psicológico y ante otra realización profesional. También esta vez el escenario de la acción es un jardín, pequeño y rodeado de edificios - en la mansión de von Sala el bosque difumina los límites del jardín -, un jardín urbano en el que "jeder freie Ausblick fehlt". En este jardincito hay sólo un árbol y a la sombra de éste un banco de hierro. El acceso a la veranda tiene el carácter rústico de la madera, mientras que von Sala-que ha diseñado personalmente su mansión - ha utilizado la suntuosidad del marmol. Si bien en ambos casos nos hallamos en un estrato social privilegiado, las diferencias de poder adquisitivo son manifiestas. Pero no sólo éstas: también las cualidades personales quedan aludidas en ese utillaje domiciliario que transmite el refinamiento y el gusto por lo suntuoso, es decir, lo sofisticado de la personalidad de von Sala frente a la modesta bonhomía del profesor.

Las topografías, más o menos ampliamente desarrolladas, son innumerables en la narrativa. En las cercanías del Stadtpark, por ejemplo, se halla situado el domicilio de Georg von Wegenthin (DWIF), quien desde "su espaciosa habitación de tres ventanas" puede divisar la parte noble de la ciudad. El de los Rosner está situado en la Paulanergasse y tiene, a pesar de ser ésta una de las familias más modestas de la novela, todos los aditamentos de una casa burguesa, como manifiestan esos "visillos blancos de tul" que protegen la intimidad familiar. El domicilio de la "madame" a la que, sin saberlo, va a parar Therese (Therese) está decorado conforme a los más estrictos cánones del gusto burgués, de tal manera que impide adivinar la profesión de la propietaria: "Der behagliche, in der Art eines bürgerlichen Salons ausgestattete Raum liess den Beruf der Mieterin in keiner Weise ahnen" (Therese 7, 76). Otro domicilio, el de Frau Nebling, en el que recalca la existencia errática de la joven, "parece pertenecer a mejores círculos". El cuarto que se le ofrece es "reinlich und nett gehalten"; los visillos claros y los cuadros al

óleo de la pared dan al conjunto del salón, al que también tiene acceso, un aspecto agradable y confortable. Leisenboogh (DSFL) vive en el Schwarzenbergplatz y piensa, cuando la soprana Kläre le conceda sus favores, asentarse en las afueras de Viena, "quizá en St. Veit o en Lainz", zona ennoblecida por la presencia de la célebre reserva imperial y por el palacio de la emperatriz; allí alternará "la vida retirada con grandes viajes a España, Egipto, La India". Mientras tanto turna sus cabalgadas por el Prater con sus paseos por el Ring. En la misma narración, el domicilio de Fanny Ringeiser, "Mariahilfer sechsundsiebzig", denota el gusto típico de la burguesía media de la época: "mit blausamtenen Möbeln und gleichfarbigen Ripsvorhängen an den Fenstern". Al final de la excursión ciclista del capítulo 3, Georg (DWIF) anhela verse de nuevo en el cuarto que ha alquilado para sus ratos de intimidad con Anna. Un repaso a su decorado le hace más extrañable el deseo del encuentro: "den dämmerigen Raum mit den Öldrucken an der Wand, dem blausamtenen Sofa, dem Pianino, auf dem die Photographien unbekannter Leute und eine gipsweisse Schillerbüste standen; mit den hohen, schmalen Fenstern, gegenüber denen die alte, dunkelgraue Kirche ragte" (4, 100). En estas misma novela, los elementos decorativos del domicilio de Georg "auf dem Schreibtisch stand eine Bronzefigur und zwar ein gepanzerter Ritter mit einer Fahne. Und an der Wand hing eine Kopie nach einem Van Dyck aus der Liechtensteingalerie" (4,32) tienen un claro valor simbólico-estamental que contrasta con la valencia medio-burguesa de de los Rosner o los Golowski "Bücher und Papiere auf dem Schreibtisch, das Klavier offen, auf dem Diwan eine geöffnete Reisetasche..." (4,306)". El domicilio de Katherine (DF) es recordado con detalle por Albert, cuando éste hace inventario de su relación con ella: "Er sah das Zimmer im Schottenhof vor sich, weitläufig und gewölbt, aber niedrig, mit alten, gut gehaltenen Möbeln, sah den vereinsamten dunkelroten Fauteuil am Fenster stehen, das offene Pianino mit den aufgeschlagenen Noten, den runden Mahagonitisch, darauf das Album mit dem Perlmutterdeckel und die Visitenkartenschale aus Alt-Meissner Porzellan (3.9)". Salta a la vista que estamos ante un decorado domiciliar medio-burgués alto. El poseedor del piso es un militar recientemente elevado a la categoría de coronel.

Evidentemente todos estos habitáculos distan mucho de los Hinterhöfe de la Vorstadt. Ahora bien, si exceptuamos la alta burguesía y el estrato superior de la media, es decir, a los habitantes de la Ringstrasse y aledaños, los restantes estratos sociales han tenido una situación domiciliaria bastante precaria. La mayoría de los edificios vieneses eran una conjunción insólita de incomfortabilidad y deseo de representatividad. El propio autor ha descrito las incomodidades higiénico-sanitarias del domicilio paterno en el Burgring "Nummer eins, gegenüber dem sogenannten Kaisergarten", es decir, en la parte más noble de la ciudad. El afán de representatividad del urbanismo vienes - atlantes y cariátides en las fachadas y portales, dorados en molduras, esmerilados en portones y cristalerías y mármoles en mezzaninas - ha descuidado frecuentemente la confortabilidad de los interiores, situación ésta que justificó y ocasionó, no sólo los escritos teóricos, sino también la práctica vanguardista y funcional de un Otto Wagner y un Adolf Loos. El urbanismo vienes de la época barroca - los palacios de Fischer von Erlach o de Hildebrandt, todavía presentes en la ,más o menos, intacta imagen de la ciudad - ha servido de inspiración a los Ferstel, Schmid y demás arquitectos de la época "Ringstrasse". El cuarto capítulo de DWIF se abre con la visión, a vista de pájaro, de una de estas fachadas que han motivado el calificativo de "bella mentira" para el urbanismo de la ciudad. Desde la ventana de su piso de soltero, alquilado para sus citas con Anna, Georg repasa la fachada del caserón: "Georg stand am Fenster. Gerade darunter wölbt sich die steinernen Rücken der bärtigen Riesen, die auf gewaltigen Armen das verwitterte Adelswappen eines längst versunkenen Geschlechtes trugen..." (4, 103). Tales fachadas escondían las más de las veces una situación de incomodidad manifiesta. Cabe suponer que si ésta era la situación del urbanismo de élite, la situación domiciliaria de las clases modestas distaba mucho de nuestros conceptos de salubridad y comodidad. En este sentido ha trazado Otto Friedländer un cuadro contrastivo de la Viena hacia a base de la situación domiciliaria de la ciudad: "Aber Wien war da-

mals nicht nur eine Stadt der weib- und weinseligen Geniesser, sondern auch ein Gemeinwesen, in dem drei Viertel seiner Bewohner... am Rande des Existenzminimums zu acht oder neun Menschen in einem Raume leben mussten, und für diese Wohnungen zahlten sie ein Viertel ihres Lohnes als Mietzins...In diesen vollgestopften Wohnungen herrschten vielfach die widerwärtigsten sittlichen Zustände" (16)

De gran valor documental al respecto resulta el vagar vienes de Therese en busca de trabajo au pair.. Todas las casas por las que pasa la protagonista tienen una servidumbre más o menos numerosa; a pesar de ello, Therese se ve obligada a abandonar una de ellas a causa de la "Unreinlichkeit der Umgebung". En una segunda debe albergar su sueño "in einem schmalen Bett an einer kalten Mauer liegend" y cada mañana es despertada por el ruido de las escaleras y la cháchara de recañeros y criados. Su hermano, también huido de la provincia a la gran ciudad, estudia medicina y habita "in einem ärmlichen, doch ordentlich gehaltenen Zimmer...durch dessen Fenster nichts zu sehen war als die nackte Mauer mit Luken, hinter denen die Treppe eines benachbarten Hauses hinanstieg" (7,50)

En las pausas entre un empleo y otro, Therese busca refugio en la casa de una viuda, con dos hijos, "in das alte Vorstadthaus auf der Wieden mit den vielen Höfen und Stiegen". La descripción del interior y de su entorno dista mucho de los interiores makartianos de la Ringstrasse: "Sie schlief dort in einem elenden Zimmer zusammen mit der Frau und den Kindern; im ganzen Hause roch es nach Petroleum und schlechtem Fett, auf dem Hof gab es schon um drei Uhr morgens den Lärm von knarrenden Rädern, wiehernden Pferden und rohen Männerstimmen (7, 51). El día comienza con la monótona desazón que la luz introduce en la "armselige Stube" y con el café que toma "in einer weissen, an den Rändern gesprungenen, unförmigen Tasse".

La casa de los Golowski (DWIF), descrita al final de la novela, ofrece la imagen exacta de las "Mietskasernen", en las que una burguesía tenía que acomodarse después de haber hecho otros intentos de asimilación externa como medio de mantenimiento en el rango: "Im Innern sah das Haus recht verwahrlost aus; Mörtel war an vielen Stellen von den Mauern abgebröckelt, und die Stiegen waren schmutzig. Aus einigen Küchenfenstern roch es nach schlechtem Fett. Auf dem Gang im ersten Stock unterhielten sich zwei dicke Jüdinnen in einem für Georg unerträglichen Jargon...(3, 306)

La pensión en la que el jefe de negociado -Sektionschef- de un ministerio ha hallado alojamiento tras su llegada a Viena (FIDF), muestra el paso de los años -la novela está escrita después del "Umsturz"- que ha alejado del edificio todos los testimonios de una voluntad de representación y ostentación difícil de mantener: "In seiner Erinnerung hatte er das Bild des Gasthofes sonderbarerweise wie das eines kleinen alten Palastes aufbewahrt und suchte nun vergeblich nach den Spuren verblichener Pracht, die damals eine solche Täuschung hervorgerufen oder begünstigt haben mochten. Weder gab es die künstlichen Zierate an dem eisernen Treppengeländer; noch waren an den Flurdecken die barocken Reliefs zu sehen, die er zu finden erwartet hatte; und der Stiegenteppich, schmal und zerschlissen, schimmerte in einem verblassten und ärmlichen Purpurrot"(5, 130). El cuarto de baño de la pensión repite, mejorada, la versión de los existentes sólo en algunos domicilios medio-burgueses: "Eine gelbliche, in die Decke eingelassene Lampe verbreitete spärliches Licht in dem fensterlosen Raum, und durch den länglichen Spiegel, der in einem glatten, alten Goldrahmen an der Wand hing, ging ein Sprung von unten bis oben." (5, 131)

El ambiente, a veces casi mísero, de estos interiores contrasta con la alegría y bullicio de la vida callejera. El capítulo 28 de Therese, concebido en función de la descripción topográfica, nos muestra el bullicio del lunes de Pascua en el Prater y Freudenu. Therese, sin

saber cómo organizar su tiempo libre, se deja llevar por la corriente de paseantes que desemboca en la "Hauptallee" del célebre parque vienés: "Die Fahrbahn war von Wagen belebt und wurde belebter von Minute zu Minute, da in Fiakern und Equipagen das Publikum eben von den Rennen in der Freudenau zurückgefahren kam... Sie ging die dicht belebte Allee weiter und war nun im Bereich der Musikkapellen, die in den überfüllten Restaurationsgärten nicht nur für die Gäste an den Tischen spielten. Hunderte, Tausende wandelten vorüber, blieben stehen, drängten sich an die Zäune, und Therese freute sich ... wie das Traben der Pferde, das Flüstern, Reden, Lachen der Menge, ja, wie die Lokomotivpfeife vom Eisenbahnviadukt her, gleichfalls an dem grossen Festkonzert zum Empfange des Frühlings mitwirkten". (7, 57)

Más de una vez se ha intentado explicar esta intensa vida de boulevard en la Viena cacacía sobre la base de la triste realidad domiciliaria de la ciudad. El contraste de ambos medios, el boulevard y el domicilio, tan marcado y contiguo en esta novela, parece confirmar el argumento. Bien es verdad que esta situación y su correspondiente relación causal tenía su correlato en otras capitales europeas. Era una situación común a toda la cacanía, entendida ésta como concepto épocal y no geográfico. Las escenas de Renoir -El Moulin de la Galette-, de Toulouse-Lautrec o las de "la vida de bohemia" de Murger la testimonian. Sin embargo, el contraste no ha sido tan marcado como en Viena. Por lo que respecta a nuestra literatura, un episodio semejante, la excursión ciclista a El Pardo en Misericordia, por ejemplo, distan del brío y la alegría bullanguera del boulevard vienés descrito por AS. y que puede corroborarse en diferentes obras de otros autores austríacos: Der arme Spielmann de Grillparzer, Der Wurstelprater de Felix Salten o Lorenz Halles Praterfahrt de Raoul Auernheimer.

Dada esta situación domiciliaria, evidentemente no generalizable, no resulta extraño el que haya sido el ámbito vienés donde más hayan prosperado una serie de instituciones y abrigaderos sociales, cultu-



rales e, incluso, físicos que caracterizan la fisionomía urbana y humana de la ciudad. El café vienés, hecho ya concepto universal, el casino, el teatro, la ópera, el "Volkssängerlokal" son instituciones que, sin ser exclusivas de la capital vienesa, son un elemento medular de lo cacanio-vienés. Han sido, con todo, la ópera y el teatro las dos instituciones culturales más operativas socialmente. Así se explica, por ejemplo, la abundante imaginería musical y teatral en AS. cuya obra representa la sociedad más melómana de la culta Europa y una de las más aficionadas al teatro. La ópera, la opereta o el concierto en el "Musikvereinssaal" son usuales situaciones sociales del schnitzleriano.

En los salones de los Ehrenberg, a los que acuden filósofos, músicos escritores, artistas, se interpreta a discreción a Schumann, Schubert o Mendelssohn o composiciones propias mientras se discute de amor platónico, sionismo o diletantismo. Por su parte, la decoración del domicilio de los Weiring (L), familia pequeño-burguesa, no muestra ningún objeto decorativo de carácter religioso, como sería normal en esa capa social de un país confesionalmente católico. Sin embargo, Christine muestra con orgullo, junto a la modesta estantería que guarda, además de un diccionario enciclopédico, clásicos como Schiller o Hauff, el busto de Schubert que preside el cuarto de estar. La narración Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbogh es una mirada desde el palco de la ópera a los bastidores del mundo musical. Protagonistas activos -la cantante Kläre, el tenor Olse y el crítico Feuerstein- y pasivos - el enjambre de admiradores o, simplemente, el público aficionado- del mundillo melómano transmiten una imagen exacta de ese ambiente tan característico del fin del siglo vienes. Incluso Gustl, teniente él, frecuenta la ópera: "Lang war ich nicht in der Oper. In der Oper unterhalt' ich mich immer, auch wenn es langweilig ist. Übermorgen könnt' ich eigentlich wieder hineingehen, zur Traviata" ( 2 , 207). El piano -"Klavier" o "Flügel"- es un útil domiciliario muy frecuente. En casa de Fanny, Leisenbogh se sentará en un sillón de rejilla "vor dem Klavier". También en el domicilio de los Ehrenberg -DWIF- un piano ocupa el lugar

privilegiado que se destaca con un símbolo mítico: "la cabeza blanca de una Isis de mármol". El padrino de Loiberger (DS), portador de la ingrata noticia de la muerte de su apadrinado, tiene que esperar a la esposa de éste en una habitación en la que "in ebenholzener Schwärze den Raum beherrschend stand das Piano", instrumento que despierta en él vivencias de pasadas veladas musicales. Un registro completo de la casuística de este símbolo nos daría un elenco de pasajes por encima del centenar. La imaginería teatral es también frecuentísima. Baste un ejemplo. Katharina, la fácil muchacha de Dr. Gräsler, Badearzt, si bien la situación económica de la familia no le permite tal actividad cultural, siente el teatro como el mayor espectáculo. Al igual que en Gustl, también en Katharina (DGBA) su afición teatral u operística va cargada de connotaciones sociales que hacen de ellos unos filisteos: "Theater ist nur in Gesellschaft schön. Es muss jemand daneben sitzen, der auch lacht, und den man anpöcken kann" (3, 298) ... "den Inbegriff aller irdischen Gendisse" (3, 300).

Como puede apreciarse se trata de un interés cultural "culinario", de evasión, como demuestra esa bolsa de caramelos con que el doctor la obsequia en el entreacto. Incluso en estas capas inferiores del grupo social privilegiado se manifiesta la cultura como un valor simbólico-estamental que, en cuanto tal, no libraba a la sociedad de los "fundadores de su calidad de Philistertum. Este filisteísmo está especialmente acuñado en los personajes femeninos, que con harta frecuencia, a pesar de su posible alto nivel social, más parecen demostrar una cierta inocencia y virginidad culturales, que hay que achacar a la situación de su condición femenina. No en balde Zacharias Werner había escrito en 1807: "Man sieht hier in Wien die unendliche Menge der schönsten weiblichen Gestalten und Gesichter, denen man ansieht, dass sie nie etwas gelesen haben."

Otro abrigadero usual es el museo, frecuente lugar de encuentros y citas. En Die Frau mit dem Dolche, por ejemplo, la cita furtiva que sirve de base argumental tiene lugar en la sala de los renacentistas italianos en el Kunsthistorisches Museum. En la biblioteca de la Corte tiene lugar la primera cita de Georg y Anna: "Donnerstag, elf Uhr wollte ich mir die Ausstellung in der Hofbibliothek ansehen (4, 32). Igualmente en un espacio cultural, en la

galería Liechtenstein, tiene lugar el primer beso comprometedor de ambos (4, 72). A la hora de fijar el rendezvous, Berta (FBG) cita a Emil, su amor juvenil, en el Museo de Historia de Arte, en la sala de los holandeses, lo que, aparte de refinamiento y esteticismo, supone un alto grado de narcisismo al dar un marco tan aparatoso a unas relaciones que se inician: "Willst du deine alte Freundin bei dieser Gelegenheit wiedersehen, so bemühe dich am Samstag Vormittag ins Kunsthistorische Museum zu den Niederländern" (2,124). Llegada la hora del encuentro, sabe acompañar la excitación del momento con una cierta admiración estética por el edificio donde tiene lugar su reencuentro, que incluso le permite reconocer la imponente figura de Teseo. "Das Museum liegt vor ihr. Nun über die Stufen, durch den Eingang, und sie steht in der grossen, kühlen Vorhalle, sieht die mächtige Treppe vor sich, und dort, wo sie sich nach rechts und links scheidet, das ungeheure Marmorstandbild des Theseus, der den Minotaurus erschlägt. Sie schaut in die Höhe, zu den Galerien. Langsam steigt sie hinauf, blickt um sich, wird ruhiger. Die Prachtringsum nimmt sie gefangen. Sie schaut in die Höhe, zu den Galerien, die im Innern der Kuppel mit goldenen Geländern laufen, -sie hält inne " (2,138)

De la constatación y valoración de estos datos podemos concluir que el personaje schnitzleriano es, generalmente hombre de cultura. Posee, al menos, una mediana formación que obtiene en el salón, en el teatro o en la sociedad de conciertos y es asiduo visitante de actividades culturales, si bien como motivación hay que poner, sobre todo, la simbolización estamental. Esta cultura alterna el repertorio del Burgtheater con el de la opereta, la Fledermaus con Tristán, el Wurstelprater con el Volkstheater. Su afán de cultura no lleva a la alto-burguesa Beate Heinold (FBuS) más allá de la lectura de testimonios autobiográficos y correspondencia de grandes personalidades: "Memoiren und Briefe grosser Staatsmänner und Feldherrn, von Persönlichkeiten " (3,198). También

ella, en el transcurso de una animada "soirée" en la veranda del lago, en la que toman parte miembros destacados de la intelectualidad veraniega, confiesa leer sólo "Lebenserinnerungen und Briefe grosser Männer; an Romanen und dergleichen fände sie keinen Gefallen mehr". (3,213). Por la tarde se sumerge en "die Denkwürdigkeiten des französischen Generals". Sin embargo, el schnitzleriano puede llegar incluso a estar poseído de una curiosidad intelectual rayana en lo científico. Herr von Sala (DEW) emprende una expedición arqueológica al Oriente, si bien ese afán cultural sólo es tapadera de una actividad fugitiva ante una muerte próxima:

Julian: Und was haben Sie für die nächste Zeit vor?

Sala: Ich gedenke mit dem Grafen Ronsky nach Asien zu gehen.

Julian: Mit Ronsky? Sie schliessen sich dieser Expedition an, von der man soviel liest?

Sala: Ja. Solch Unternehmen reizt mich schon seit langem... Denken Sie, unter dem Schutt und Staub vermutet man eine Riesenstadt, etwa von der Ausdehnung des heutigen London...Und Stufen haben sie ausgeschaufelt, aus einem Marmor, der sonst nirgendwo gefunden wurde. Vielleicht stammt er von einer Insel, die seither ins Meer versunken ist. Dreihundertzwölf Stufen, glänzend wie Opale, die in eine unbekannte Tiefe hinabführen...Unbekannt, denn bei der dreihundertzwölften Stufe haben sie aufgehört zu graben -weiss Gott warum; Ich kann gar nicht sagen wie mich diese Stufen intriguieren" ( I ,728).

Médicos, melómanos, académicos de Bellas Artes, filósofos aficionados, pintores de renombre o anticuarios del Dorotheum son tipos profesionales que testimonian esta imagen socio-cultural burguesa del arquetipo schnitzleriano.

Junto a este pathos cultural más o menos profundo y sentido, Anatol, August (DE) y Gustl (LG) hacen gala de un desarrollado sentido de sociedad. Interiores favoritos de estos personajes son también.

el café, el club o el casino. El personaje schnitzleriano puede pasar las horas muertas en el café, donde sabrá alimentar su espíritu con la lectura del "feuilleton" de la "Neue Freie Presse" o en el casino, en el que podrá cultivar la vida de relación con una partida de billard o de tarok. El "Kaffeehaus" vienés con su funcionamiento, su estilización y refinamiento tan codificado, dió origen a una bohemia que hizo de él una institución artística del rango del cabaret parisino de Toulouse-Lautrec. Bajo los techos abovedados del "Griensteidl" o la arquitectura neogótica del Central florecía la más asistemática e impresionista creación espiritual y la más solitaria vida de sociedad. Alfred Polgar, en el penetrante análisis que hizo de esa institución sociocultural, iniciaba su "teoría" con esta aseveración: "Das Café Central ist nämlich kein Caféhaus wie andere Caféhäuser, sondern eine Weltanschauung, und zwar eine, deren innerster Inhalt es ist, die Welt nicht anzuschauen" (10). Esta paradójica unidad de contrarios que tenía lugar bajo sus bóvedas -"hier entwickelt Ohnmacht die ihr eigentümlichsten Kräfte, Früchte der Unfruchtbarkeit reifen" (11) - cuajaba en una soledad solidaria: "Das Café Central liegt unterm wienerischen Breitengrad der Einsamkeit. Seine Bewohner sind grösstenteils Leute, die allein sein wollen, aber dazu Gesellschaft brauchen" (12).

Hasta qué punto esta imagen literaria de la vida cafeteril o de casino era el trasunto poético de una realidad social y personal insatisfactoria, queda patente en más de un pasaje de la autobiografía: "Der neutrale Boden war meist irgendein Caféhaus, damals das "Central", wo ich gar viele Stunden mit Zeitungslektüre, Billard, Domino, seltener mit Schachspiel ... hinzubringen pflegte, -die gemässere Atmosphäre, in der mir leichter und wohler war, war die künstlerische oder was ich mir eben darunter vorstellte besonders wenn ein etwas zigeunerlicher Hauch sie durchwehte" (JW, 99).

Gustl (LG), en la desazón del aburrimiento que le produce el concierto, piensa con añoranza en la posible partida con la que ha-

bría podido resarcirse de los 160 Gulden que el día anterior había dejado en la mesa de juego del café. Antes de ejecutar la sentencia se concederá, como gracia de última voluntad, un succulento desayuno en su café habitual, como si, momentos antes de su muerte y ante el fracaso que ha experimentado en la iglesia para encontrar un nuevo hogar, se despidiera de lo que para él lo había sido hasta entonces: el café. Este puede servir también como lugar en el que se incuban conjuras o en el que se gesta la vida cultural de la ciudad. El primer episodio de Ehrentag tiene lugar en el café que sirve de lugar de reunión a los caciques de la claqué, dispuestos a llevar sus manipulaciones a extremos de consecuencias trágicas para el figurante Roland. Una vez llevadas a efecto, se reunirán de nuevo, para saborear el regusto de la hazaña, en el café, que es igualmente el lugar en que August (Ex), "schön und elegant wie immer" asalta con sus impertinencias al narrador - autor que, a las dos y media de la madrugada se halla sumido en la recensión de la última opereta de Weinberger.

Precisamente a la memoria de aquel café "Griensteidl", en el que había velado sus armas literarias, parece rendir tributo en DWIF. Cuando escribe esta novela, ya hacía tiempo que la piqueta había dado cuenta del edificio donde se había albergado, pero la elaboración de los primeros esbozos databa de 1900, cuando todavía estaba reciente el recuerdo de esa institución vienesa. La localización del café que aparece en el capítulo V de la novela - cerca de la Michaelerkirche - es un indicio que permite identificarlo con el Griensteidl. Georg, después de dejar a Anna en su casa, debe cumplir todavía con la claqué que en él se reúne. La caracterización de los habituales parece aludir a figuras fácilmente identificables y la reacción de Georg ante el ambiente comprueba el sustrato autobiográfico del personaje: "Vom Turm der Michaelerkirche schlug es neun, als Georg vor dem Kaffeehaus stand. An einem Fenster, das der Vorhang nicht verhüllte, sah er den Kritiker Rapp sitzen, einen Stoss von Zeitungen vor sich auf dem Tisch. Eben hatte er den Zwicker von der Nase

genommen, putzte ihn, und sah das blasse, sonst so hämisch-kluge Gesicht, mit den stumpfen Augen wie tot aus. Ihm gegenüber, mit ins Leere gehender Geste, sass der Dichter Gleissner, im Glanze seiner falschen Eleganz, mit einer ungeheuren schwarzen Krawatte darin ein roter Stein funkelte. Als Georg, ohne ihre Stimmen zu hören, nur die Lippen der beiden sich bewegen und ihre Blicke hin- und hergehen sah, fasste er kaum, wie er es ertragen konnte, in dieser Wolke von Hass sich eine Viertelstunde lang gegenüber zu sitzen." (4, 81)

Pero para el caso de que el ambiente sofisticado y pedante del café no satisfaga el estado de alma del habitual, las alternativas son numerosas. Georg -DWIF-, en el episodio anteriormente citado, ante la incapacidad para superar la antipatía que le produce el ambiente cafeteril, opta por el club, en el que impera lo aristocrático y lo "salopp" en un marco presidido por la suntuosidad: "Eine Art von Grauen erfasste ihn, er wandte sich ab und entschloss sich, statt ins Kaffeehaus zu gehen, endlich wieder einmal den club aufzusuchen, dessen Räume er seit Monaten nicht betreten hatte ... Bald stieg Georg die breite Marmortreppe hinauf, begab sich in den kleinen Speisesaal mit den lichtgrünen Vorhängen." (4, 82) La conversación difiere radicalmente de la habitual del "Grinsteidl". Evidentemente cada tema tiene su ambiente. Aquí, en compañía de un agregado de la embajada británica, la conversación deriva por lo mundano y lo deportivo: "Man sprach von dem Turnier, das bevorstand, von dem Bankett, das zur Ehre der ausländischen Fechtmeister veranstaltet werden sollte; plauderte über die neue Operette am Wiener Theater, in der Fräulein Lovan als Bajadare beinahe nackt aufgetreten war und über das Duell des Fabrikanten Heidenfeld mit dem Leutnant Novotny, in dem der beleidigte Ehemann gefallen war." (4, 82)

La velada en el casino se desarrolla con tan buena estrella y tan diferente de las tertulias del "Griensteidl", que Georg decide cambiar de habitat: "Er fühlte sich immer behaglicher und nahm

sich vor, von nun an wieder öfters diese luftigen und hübsch ausgestatteten Räume zu besuchen, in denen er angenehme, gut angezogene junge Leute verkehrten, mit denen man sich in guter und leichter Weise unterhalten konnte." (4, 82)

El salón de baile, el "établissement" de varetés, el restaurante de lujo completaban esta colección de interiores en los que la sociedad opulenta desarrollaba gran parte de su vida social y "espiritual". Establecimientos como el "Sophiensaal", el "Dianabad" o el "Ronacher", de un lujo rayano en lo oriental, atraían, a pesar de los precios desorbitados, no sólo a los "obere Zehntausend", a la "vermögliche Klasse", sino también a un "Mittelstand", víctima de la emulación social.

La descripción de uno de esos locales, recogida en un interesante documento sociológico de la época, puede darnos una idea del boato y derroche de que podían hacer gala: "Das Universum, das jetzige Eldorado, ist am Peter und besteht aus Gast- und Kaffeehaus mit Billards; aus Konzert- und Tanzsaal; Landsknecht-Lager; Rendezvous (der grösste Saal unter allen); Türkischem Saal; Laube; Theater; Aquarium; Logensaal; Altdeutscher Saal; Japanese. Die Lokalitäten unter dem Universum sind: die Wurzelhöhle, Theater, Gemütliches mit Kegelbahn, Tropfsteingang" (13).

También Joseph Roth nos ha dejado una descripción magistral de los ambientes de distinción social en uno de estos restaurantes: "Er lernte Wein trinken ... Er ass mit der Frau in jenem berühmten Speisehaus, dessen Wirtin würdig war wie eine Kaiserin, dessen Raum heiter und andächtig war wie ein Tempel, nobel wie ein Schloss und friedlich wie eine Hütte. Hier assen an angestammten Tischen die Exzellenzen, und die Kellner, die sie bedienten, sahen aus wie ihresgleichen, so dass es beinahe war, als wechselten Gäste und Kellner in einem bestimmten Turnus miteinander ab ... aber sie grüssten einander wie ein Fürst den andern. Man kannte die Jungen und die Alten, die guten Reiter und die schlechten, die Galanten



und die Spieler, die Flotten, die Ehrgeizigen, die Günstlinge, die Erben... Man hörte nur ein zartes Geräusch wohlerzogener Gabeln und Löffeln und an den Tischen jenes lächelnde Geflüster der Essenden, das lediglich der Angesprochene hört und das der kundige Nachbar ohnehin errät. Von den weissen Tischtüchern kam ein friedlicher Glanz, durch die hohen, verhangenen Fenster strömte ein verschwiegener Tag, aus den Flaschen rann der Wein mit zärtlichem Gurren, und wer einen Kellner rufen wollte, brauchte nur die Augen zu erheben. Denn man vernahm in dieser gesitteten Stille den Aufschlag eines Augenlides wie anderswo einen Ruf " ( 14 ).

El ya citado August (Ex) pasa su vida en los camerinos del "Ronacher" a la caza de la "chansonette" o "grisette" de turno. El conde Spaun y el Freiherr von Reutern (R) trasladan al pobre diablo Weldein, debidamente disfrazado con un "elegante traje de sociedad", al "prächtigen Speisesaal des Klubs mit den vielen glänzenden Spiegeln", que congrega alrededor del verde tapete a distinguidos caballeros. En Ehrentag, la claque, concluida ya su broma y dispuestos al disfrute póstumo de su ocurrencia, espera a la diva Baldini en un "Cabinet particulier" de cualquiera de las "restauraciones integrales" de la capital. El Conde de Reigen, antes de ir a parar al "Hurenkaffeehaus", ha mantenido una animada velada en el Sacher. Con autosatisfacción narcicista recuerda Gustl los guiños pícaros que Steffi le ha dirigido en los elegantes salones de la "Gartenbaugesellschaft" ( 15 ) sin que lo haya notado su actual sustentador, con el que está cenando: " Oh, das war komisch vor acht Tagen, wie sie mit ihm in der Gartenbaugesellschaft gewesen ist, und ich vis-à-vis mit'm Kopensky, und sie hat mir immer die Zeichen gemacht mit den Augen, die Verabredelei " ( 2,212 ).

La tradicional escasa inclinación al hogar por parte del vienés, que Nestroy había tematizado en su "Lumpazzi", ha podido ser fac-

tor decisivo en la configuración de una forma de vida que, en franca emulación con aquella "vie parisienne", que Offenbach había puesto en la picota de su humor corrosivo, hizo de la capital danubiana, con sus Masken- y Opernbälle, su Wurstel- y Nobelprater, sus Kaffeehäuser y su Blumenkorsó, la antonomasia de una concepción gay de la vida bajo el patronato del degenerado y liberal príncipe Orlovski: "chacun à son goût" (16).

Un Illustrierter Wegweiser (17) de fin de siglo hacía ya referencia al concepto "Wiener Leben" citando a ese respecto un sinnúmero de establecimientos de diversión que no tenían par en ninguna otra ciudad del mundo. La vida en la calle, no sólo para ver, sino también para ser visto, era un rasgo temperamental de la Viena ca-cania, en la que la taberna o el club cumplían las funciones de sociabilidad: "durch diese Eigenheit erklärt sich auch die Überzahl von öffentlichen Lokalen und Vergnügungsorten, deren sich in ähnlicher Menge und Verschiedenartigkeit kaum eine andere Grosstadt rühmen kann. Es ist in dieser Beziehung nicht zu übersehen, dass bis zu einem gewissen Grade in Wien jede Restauration zu den Unterhaltungsorten zählt. Man sucht das Wirtshaus nicht allein wegen der Stillung der körperlichen Bedürfnisse auf, obwohl Hunger und Durst von den echten Wienern in äusserst vorsorglicher Weise hintangehalten werden, sondern man geht mit Frau und Familie, wenn auch lieber allein hin, um zu sehern und gesehen zu werden, zu politisieren und zu scherzen und mit Nachbarn, Bekannten und Verwandten zusammenzukommen. In dieser Beziehung tritt das Gasthaus in die gesellschaftlichen Funktionen der Häuslichkeit ein und ist somit von nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Wiener Leben" (13).

Pero ni Anatol ni Gustl son sólo personajes de gabinete. Junto a estas actividades sedentarias y de salón, de ambiente cerrado, los schnitzlerianos saben desarrollar nuevas formas de vida, símbolo de una modernidad que su status les permite: el tenis, las regatas de veleros, "parties" dominicales en bicicleta por las

laderas del Wienerwald son nuevas formas de relación social. Incluso el corso de la Ringstrasse, desde la Sirkacke hasta el Stadtpark, era escenario de una intensa vida de relación social. las conmemoraciones oficiales -el año jubilar del Kaiser, las procesiones makartianas, el Corpus o el "Blumencorso"- han sido el escenario en el que toda la Viena burguesa representaba su papel y el estado y las instituciones sus roles oficiales en la sociedad, mientras las clases inferiores servían y actuaban de espectadores y comparsa. La vivencia de una Viena festiva el día del Corpus, constituye "el primer buen día" en la vida del joven teniente Trotta en la obra de Roth. El pasaje merece la pena : "Über die breite Ringstrasse zogen die Bewohner dieser Stadt ... Die ganze Stadt war nun ein riesengrosser Burghof. Die Rosse streichelten mit fürsorglichen Hufen das Pflaster. Staatsbeamte mit schwarzen Krepphüten, goldenen Kragen und schmalen Degen kamen würdig und verschwitzt von der Prozession. Die weissen Schulmädchen, Blüten im Haar und Kerzen in den Händen, kehrten heim, eingeklemmt zwischen ihre feierlichen Elternpaare ... Über den hellen Hüten der hellen Damen, die ihre Kavaliere spazierenführten wie an Leinen, wölbten sich die zierlichen Baldachine der Sonnenschirme. Blaue, braune, schwarze, gold- silberverzierte Uniformen bewegten sich wie seltsame Bäumchen und Gewächse. Da wallten über die Fahrbahn der Ringstrasse in zwei breiten Reihen die Leibgardisten in weisser Engelspelarine mit roten Aufschlägen und weissen Federbüschen, schimmernde Hellebarden in den Fäusten (19).

Este mundo variopinto y colorista, que retinas como las de los pintores Myrbach, Gause o Feiertag recogieron en todo su esplendor costumbrista, es el decorado ambiental predilecto del arquetipo schnitzleriano, que no puede resistirse a su encanto. Por eso también Erwin, el narciso infecundo del "jardín del conocimiento" en la obra de Leopold von Andrian (20), nos da el contenido y el significado exacto de esta afición finisecular al boulevard: espejo que refleja la propia entidad espiritual y cultural, la de la burguesía, y, al mismo

tiempo, contrapunto comunitario y rico a una soledad y pobreza interiores que en el aturdimiento exterior encuentran un cierto paliativo: "Er liebte nur mehr Wien. Er liebte die grossen Barockpaläste in den engen Gassen und die tönenden Inschriften an unseren Monumenten und den spanischen Tritt der Pferde und die Uniformen der Garden und den Burghof an Wintertagen, wenn die laute und prunkende Musik wärmend durch die Glieder der Menge zieht und er liebte die grossen Feste, die alle feiern, und besonders jenes Frohnleichnamsfest ... Dem Erwin gefielen auch die Auslagen der Geschäfte mit dem einfarbigen Drap von Wagendecken oder dem dunklen Battist der Taschentücher zwischen lichten, blühenden Seiden; ihm gefielen die Vierzüge von Rappen zwischen den rosa Blüten des Praters (21). Evidentemente estas reacciones afectivas de Erwin para con el propio medio son impulsos narcisistas referidos al marco de la personalidad.

El boulevard forma parte nuclear de la vida social de Cacanía. En el colorido de las aglomeraciones o del parque, el schnitzleriano siente y comprueba su pertenencia a un grupo humano, a una manera de vivir y de ser específicas -el sistema socio-cultural de la burguesía cacania-, al mismo tiempo que corrobora su soledad. La Ringstrasse, el Prater o el Stadtpark son escenarios preferidos y con frecuencia se convierten en medios que catalizan su estado de alma. El boulevard es lugar de cita o de reunión en el que el cacanio entabla relaciones o ensaya aventuras fáciles; en su belleza vana y abundante puede hallar discreto solaz a su tedio o alimento para su hambre esteticista. No es difícil encontrar paralelos en la obra de AS. a los pasajes de von Andrian o de Roth. Berta Garlan, llegada a Viena y en espera de la cita con Emil, perspectiva, complacida, el panorama pañanero -niñeras, juegos infantiles, reposo senil- del Volksgarten: "Kinder spiel-

ten auf dem Kies, auf den Bänken sassen Nonnen und Kindermädchen, ganz kleine Mädchen liefen über die Stufen des Theseus-Tempels und unter seinen Säulengängen herum. In den schattigen Alleen ergingen sich meist ältere Leute; junge Männer, die aus grossen Heften zu studieren schienen, Damen, die in Büchern lasen, hatten unter kühlen Bäumen Platz genommen. Berta setzte sich auf eine Bank und sah zwei kleinen Mädchen zu, die über eine Schnur sprangen ... von weitem hörte sie das Rufen und Lachen von Kindern, die Fangen spielten " (2, 136). Esta percepción contextual de la propia persona no modifica en nada la entidad "real" de la misma. Sin embargo, Berta experimenta una reacción de autocomplacencia: "Es war sehr behaglich, hier zu sitzen, nichts zu tun haben, allein zu sein und die Menschen so an sich vorbeigehen, laufen, spielen zu lassen. Ja, das wäre schön, in Wien zu leben und machen können, was man will". (2,137).

Una valoración contrastiva del pasaje nos daría la auténtica dimensión sociológica y cultural del boulevard finisecular y cacanieo.

En su cabina de aduanero, el vagante eichendorffiano, hijo de una sociedad patriarcal y campesina, había divertido su ocio en la contemplación del mundo como espectáculo divino: en la naturaleza (22). Por él contrario, Berta Garlan experimenta en este boulevard -gran teatro del mundo- un bienestar que ella no sabe encontrar cuando en su lugar de residencia, una pequeña ciudad provinciana, hace su cotidiano paseo por la campiña de viñedos y álamos. La descripción del camino que recorre todos los días podría corresponder a cualquier escena al aire libre de Spitzweg: "Langsam schritt sie den Hügel hinab; nicht über die breite Fahrstrasse, die in Windungen zur Stadt hinunterlief, sondern über den schmalen Weg zwischen den Weingeländen ... Die späte Nachmittagssonne strahlte ihr entgegen ..." (2, 73). La escena podría ser la imagen desiderativa del pequeño-burgués del Biedermeier y de la Restauración. Sin embargo, en el alma de Berta, mar-

cada por el nerviosismo cultural y por al ansia de placer, causa una desazón y un tedio rayano en lo neurótico y que será el factor desencadenante de su desgracia:" So war noch kaum eine Stunde verflossen, seit sie ihre Wohnung verlassen, und noch kürzere Zeit, dass sie auf der Strasse mit der schönen Frau Rupius geplaudert. Und selbst die wenigen Minuten, die verstrichen waren, seit sie am Grabe ihres Mannes gestanden, schienen ihr schon weit zu liegen" (2, 74). Por el contrario, Viena, la ciudad en la que ha nacido, es para ella la ciudad-teatro, donde ver y ser vista, donde cualquiera puede figurar, aunque sea como estatista o comparsa, y donde, tras la máscara que proporciona la multitud desconocida, uno puede interpretar otro papel y ser libre por unos momentos:" Ja, das wäre schön, in Wien leben und machen können, was man will" (2,173) ... "Berta überliess sich ganz dem Vergnügen des Spazierengehens, selbst das Ziel ihres Weges schwebte ihr nur wie im Nebel vor. Sie war von der Fülle wechselnder Empfindungen endlich so müde geworden, dass sie gar nichts mehr empfand ... Hier ist das Menschengewühl gross, zwei Ströme, der eine von der Vorstadt in die Stadt, von der Stadt in die Vorstadt der andere, fluten durcheinander, Wagen aller Art fahren vorbei, Klingeln, Rufen, Pfeifen der Kutscher ertönt, Berta versucht stehen zu bleiben, wird aber vorwärts geschoben" (2,148).

De vuelta a su realidad cotidiana, resume su vivencia de la ciudad en el recuerdo de ese boulevard impresionista, abigarrado y lleno de colorido: " Ah, die schönen Tage in Wien! Ganz abgesehen von Emil - diese vollkommene Freiheit, dieses Herumflanieren in den Strassen, dieses Spazierengehen im Volksgarten " (2, 173) Tal y como su conciencia refleja, el boulevard ciudadano es plenitud de sensaciones, libertad realizada, placer disfrutado.

Therese (Th), casi sin darse cuenta, se ve de improviso inmersa en la corriente humana que un día de fiesta acude al célebre parque de atracciones vienes: "Es fügte sich, dass sie von der Menge geschoben und zugleich geführt den Weg gegen den Prater zu nahm und sich endlich in der Hauptallee fand, deren Bäume noch alle kahl standen, während der Erdboden schon nach Frühling duftete. Die Fahrbahn war von Wagen belebt und wurde belebter von Minute zu Minute, da in Fiakern und Equipagen das Publikum eben von den Rennen in der Freudenau zurückgefahren kamen ... Sie ging die dicht belebte Allee weiter und war nun im Bereich der Musikkapellen, die in den überfüllten Restaurationsgärten nicht nur für die Gäste an den Tischen spielten. Hunderte. Tausende wandelten vorüber, blieben stehen, drängten sich an die Zäune, und Therese freute sich, wie die Orchester einander ablösten und ineinandergriffen, wie die in die sanfte Weise des einen nahen plötzlich von einem entfernteren her ein wüster Trommelschlag Tschinellenklang tönte und wie das Traben der Pferde, das Flüstern, Reden, Lachen der Menge, ja, wie die Lokomotivpfeife vom Eisenbahnviadukt her gleichfalls an dem grossen Festkonzert zum Empfang des Frühlings mitwirkten " (7, 57).

Esta topografía es morosa pero da la medida de la presencia y entidad del boulevard vienes, así como de la efectividad del mismo sobre el individuo que en él actúa. En ese ambiente multitudinario tan característico, en el que lo individual pierde sus contornos, y que años más tarde motivaría las reflexiones de Canetti sobre la masa, Therese se despoja de sus inhibiciones y se sumerge en el fluido de comunicación reinante. Anteriormente y mientras, fiel a la cita concertada, esperaba junto a la catedral vienesa a una colega de profesión y de infortunio, se ha dedicado a observar el trasiego de pasantes que momentáneamente la saca de su ensimismamiento: " Therese vergnügte sich indes damit, die Vorübergehenden zu betrachten, die an diesem milden blauen Feiertag, alle wie von Sorgen befreit, irgendeinem heiteren Ziele zuzustreben schienen.

An Liebespaare war kein Mangel ... " (7, 56) Esta vida de boulevard es especialmente intensa en el entretiem po. El frío del invierno y la actividad viajera del verano reducen la intensidad de esta vida de boulevard, la más adecuada expresión de lo que era la convivencia ciudadana. Al igual que en la descripción topográfico anterior, también es primavera cuando Gustav (DN) reencuentra en el boulevard - esta vez en el Dornbacher Park - su camino a los hombres, interrumpido por la muerte de su esposo: "Als er einmal an einem Sonntagnachmittag allein spazierenging - der Frühling war in seiner ganzen Pracht über ihm, die Bäume waren gründlich belaubt, die Wiesen glänzten in hellen Farben, alle Wege waren von Spaziergängern belebt, Kinder spielten und liefen, junge Leute lagerten am Waldesrand ... ". (2, 51).

Todavía no ha empezado la temporada estival cuando ALfred von Wilmers, uno de los actores de la pequeña comedia (DKK), para salir del tedio en el que le sume su falta de stress, se dirige al Wurstelprater para, en un medio bullicioso y espontáneo, recuperar la inocencia de comportamiento que le salve de ese "Ich-Schmerz": " In den Wurstelprater geh' ich heute, mich so recht encanaillieren. Erstens mich vor'n Wurstel hinstellen, zuschauen, und wenn sie den Juden totschiagen, werd' ich eine Freud' haben wie ein Schneidergesell. Und dann geh' ich in den Velopedzirkus, wo die käuflichen Damen mit den siebenfarbigen Strümpfen herumradeln und dann gehe ich zum Wahrsager und zum Präuscher samt Extrakabinett. Und zum Calafatti" (1, 177). Son los primeros días de Junio y toda la ciudadanía confluye, a través del "Praterstern", en la "Hauptallee" de lo que fuera reserva imperial y donde está establecido el más célebre, y sin duda, el más literario parque de atracciones. El contraste de los dos medios, el elegante de la "Konstantinshügel" y el proletario y pequeñoburgués en el "Wurstelprater", con todo lo que tiene de abigarrado y de chillón, excitan el interés del melancólico aristócrata, aunque sin conmoverle: " Ich dachte



anfangs, der Kontrast müsse wirken, ... Siehst du, jetzt warst Du unter lauter Menschen, mit zerfransten Hosen, fettigen Hüten, rauhen Stimmen ... unter Weibern, die sich in der Küche geplact haben und mit den Kindern ... und mit Dirnen, die sich heute abend in den Praterauen werden liebkosen lassen; -- und jetzt kommst Du zu den wohlsoignierten Herren in eleganten Sommerkostümen, - zu den Damen mit gepflegten, rosigen Nägeln ..." (1, 183)

También Georg von Wergenthin y Heinrich Bermann escogen el "Prater" para disipar el tedio que la culta "soirée" en casa de los Ehrenberg les ha producido. Esta vez es otoño, pero la multitud acude con la misma asiduidad: "Auf dem Praterstern stiegen sie aus. Der grosse Strom der Sonntagsmenge flutete ihnen entgegen ... Sie kamen in den Wurstelprater. Aus den Gasthäusern tönte Musik, und Georg teilte sich sofort etwas von der fröhlich-lauten Stimmung mit. Vor einem Ringspiel, aus dem ein riesiger Leierkasten phantastisch-orgelhaft ein Potpourri aus dem "Troubadour" ins freie sandte ... Vor einer offenen Schiessbude standen auffällig viele Leute. Bald war der Trommler ins Herz getroffen und wirbelte mit flinken Schlägen auf dem Fell ... " (4,43).

Pero incluso en el boulevard rigen leyes de jerarquía y preferencia. Cada "estado de alma", cada clase social requiere una puesta en escena diferente. Frente al "Prater", donde impera la espontaneidad y el bullicio instintivo, el "Ring" o el "Stadtpark", partes nobles y representativas del boulevard, imponen gravedad y compostura; en ellos cada uno debe poseerse del rol social y cultural que le corresponde. Josefine Weninger, la pareja de Alfred en "la pequeña comedia" - DKK - sale de su casa dominada por el disgusto y la irritación ante el aburrimiento que le produce una situación embarazosa. Este estado de ánimo, sin embargo, se transforma al llegar al Ring: "wie ich dann um den Ring fahre, wird mir riesig wohl, die gute Luft war so angenehm, so mild, und ich denke mir, es ist ganz gut, dass die ganze Geschichte endlich aus wird. In dem Moment waren mir alle Männer gleichgültig - aber vollkommen ... Ich lass den Kutscher fahren, steig beim Stadtpark aus,

lass ihn nachfahren, steig beim Museum wieder ein und dann um den ganzen Quai und Ring herum ... " (1, 178). Su futuro "partner", Alfred Wilmers, se divierte mientras tanto en un íntimo "séparée" del Sacher. Cuando, al amanecer, emprende un paseo en solitario por el Ring, parece querer adaptar su estado de alma a la solemnidad del escenario: "Hierauf folgt ein langer einsamer Spaziergang um den ganzen Ring. Der Morgen brach an. Es war eine herrliche Luft, und ich fühlte - das muss anders werden. Das geht nicht mehr so weiter, diese Gesellschaft, dieser Ton, diese Hohlheit, diese Verblödung .. Die Weiber und die Männer sind mir gleich zuwider ... Ich ging den Stadtpark entlang, der erste Dämmerchein des Tages lag schon drüber ... " ( 1 , 185) .

Estos mismos personajes, que en el Ring se poseen de toda su dignidad estamental, adoptarán otras pautas de comportamiento en el ambiente plebeyo, dominguero y relajado del boulevard exterior - "gegen die Grenze der Stadt, über die Linie" -, que será un factor determinante en la relación que ambos establecen: la presencia de "kleine Vorstädtlerinnen", de la "Sonntagsbürgerlichkeit", con todo su afán de evasión y toda su mediocridad, facilitará una relación ambigua, pero en la que impera la espontaneidad de lo plebeyo y desclasado.

Antes de cerrar este apartado del boulevard schnitzleriano, hay que mencionar dos fenómenos integrados o relacionados con él. Parte integral de esta vida de boulevard es un espectáculo que concita la atención, no sólo de la Viena mundana, la de los "diez mil de arriba", sino también la de la pequeño-burguesa: los derbys del Freudenu. Las alusiones en Schnitzler no son tan amplias como la que Zola dedica al Grand Prix de París en el Bois de Boulogne, pero recogen la incidencia que este espectáculo tenía en la vida social vienesa. Arriba queda registrado ya un pasaje de la novela Therese , en el que la multitud que acude al Prater se ve incrementada por la que viene del hipódromo de Freudenu. En FUF los padrinos del duelo optan por un lugar y hora que no impide la asistencia al acontecimiento hípico en el que se da cita la vanidad vienesa.

Si la afición hípica es parte integral del boulevard, la prostitución callejera es fenómeno lateral, pero importante, del mismo. Esta actividad, que ha estado no sólo permitida, sino también reglamentada y controlada, a pesar de haber escogido otros abrigaderos más recatados, dependía esencialmente del boulevard. Documentos de historia social ( 23) testimonian la prosperidad de esta actividad que preferentemente ha reclutado su público, agente y paciente, entre las clases más humildes, dadas las facilidades de que han gozado las capas superiores en lo que respecta al disfrute de una vida erótica al margen de lo establecido. La prostitución de altos vuelos se ha ejercido en clubs y séparaes, como el que documenta la narración Traumnovelle, inaccesibles a cualquier vigilancia o curiosidad. Por el contrario, la prostitución inferior, que recogía al pequeño-burgués o al "Lumpen", era una prolongación de la vida de boulevard. Así, por ejemplo, el estudiante pordiosero de Wohltaten still und rein gegeben, encuentra " in einer ganz engen Gasse" del distrito 2 a la prostituta que le aliviará del poco dinero que le resta, y la prostituta de Reigen actúa en los alrededores del Ring, si bien en las calles recoletas de Augarten-Brücke. A Fridolin (TN) una muchacha se le ofrece en las calles tranquilas y no tan iluminadas de la Josefsstadt. Algunas de las compañeras de Therese intentan completar ingresos vendiéndose discretamente en las zonas más apartadas y boscosas del Prater. Ella misma, que a veces juega con el pensamiento de venderse, es asaltada a la entrada del Stadtpark por un desconocido: "Ein Vorübergehender flüsterte ihr etwas ins Ohr, eine völlig unverblühte Aufforderung in so unverschämten Worten, dass sie nicht einmal wagte sich umzuwenden" (7,63)

Pero ni esta vida multiforme de boulevard, ni el café o la sala de conciertos agotan la vida social o de relación en la Viena finisecular. Un fenómeno importante, al menos en cuanto a las proporciones, hace aparición en la vida, hasta entonces sedentaria - Kaffeehaus, Heuriger o Biergarten - del vienes: el deporte y el excursionismo se imponen como encarnación de esa forma de vida impresionista, esteticista y juvenil. Incluso Erwin - héroe de Der Garten der Erkenntnis -, naturaleza inclinada a la contemplación pasiva de sí misma, sufre la tentación del deporte. En esta obra de von An-

drian, breviario del narciso finisecular cacanie, un largo episodio montañoso resgistra y describe este componente de su talante. Por su parte Schnitzler que, en un país pionero en el turismo de la montaña, había sido un acérrimo fanático del mismo (24), utiliza a menudo esta actividad como situación poética. Todo el capítulo 3 de DWIF está enmarcado en la excursión ciclista - Radpartie - de Georg y Heinrich por los bosques de Viena. Varios personajes de SIDS expresan su entusiasmo por la escalada. Las regatas - DS o FBUIS -, el tenis - FE -, la equitación - DSFL - son otras tantas maneras de configurar un abrigadero - el aire libre - en el que el vienés desarrolla también su vida de relación y privada.

En este contexto de alusiones a las instituciones domiciliarias y de reunión de una sociedad son significativas dos ausencias. Muy rara vez hace acto de presencia en su obra el medio o el recinto laboral. Si exceptuamos la breve aparición de la oficina ministerial, en la que trabaja Robert (FIDF), la atención prestada en DGBA tanto a la labor del doctor cuanto a la de la muchacha, las otras referencias a lo laboral se centran en las profesiones liberales y artísticas. La ausencia es significativa y precisa, al menos, un intento de explicación. Mientras Kafka en Die Verwandlung o Der Prozess delata la incidencia alienante de la relación laboral, AS. parece querer mostrar el efecto no menos alienante de un ocio sin sentido. Todo el sistema cultural de la burguesía tiene una relación inmediata y casi única con el ocio, que aquí sólo es huida o negación del trabajo. Otros sistemas culturales han dependido más de la actividad, religiosa, política o comercial, a la que se subordinaba el descanso. Por otra parte, el talante peculiar de lo austríaco y, en particular, de lo vienés se ha identificado, en contraste con el alemán, con la cultura del ocio. Frente al laborioso Fausto de la literatura alemana, la literatura austríaca prefiere al vagante y al "Hanswurst". No sin fundamento el silesiano Eichendorff había hecho de Viena punto de salida y meta de su vagante. Esta cultura del ocio, que va

desde el concierto al "Volkssängerlokal" , desde el teatro o la "Lesung" al "Wurstelprater", ha sido la expresión adecuada y propia del talante vienés de fin de siglo, materialización de su diletantismo y de su "Phäakertum". Instituciones tradicionales de lo vienés como la opereta o el "Heuriger" lo avalan. Por otra parte, los patrones de la cultura finisecular han sido establecidos por esa segunda generación de "fundadores" a la que el trabajo de sus genitores ha legado grandes fortunas con las que sufraga la configuración ociosa de su sistema de vida. El resultado, en parte brillante - va desde las olimpiadas al cinematógrafo -, fracasa, en cuanto correctivo a un estado de sociedad, por su unilateralidad y por sus supuestos ideológicos y vitales: el placer y lo crematístico. En otras latitudes y años después Upton Sinclair haría del trabajo el motivo básico de su literatura. Sin embargo y mientras tanto Alfons Petzold, el "Arbeiterdichter" austríaco, siguió componiendo versos esteticistas.

Otra ausencia significativa en este repaso al paradigma etológico del schnitzleriano es la del templo, ausencia que concuerda perfectamente con ese rasgo fundamental de su fisonomía: el laicismo. Dentro de la predilección que el schnitzleriano tiene por los abrigaderos suntuosos - museos, teatros, salas de concierto, Kursalons -, tal y como corresponde a una cultura de ocio, no puede por menos de chocar la ausencia del más tradicional de ellos, dada la importancia numérica, artística y política de los mismos. En muy pocas ocasiones los protagonistas schnitzlerianos recalán en el espacio sagrado. Cuando lo hacen, la relación que se establece entre el interior humano y el recinto místico nunca deriva en lo auténticamente religioso. En un paseo vespertino por las calles de la Viena otoñal, Georg y Anna (DWIF) entran, casi inadvertidamente, en una iglesia. El ámbito místico del templo provoca en ellos una reacción de seriedad o gravedad reflexiva, sin que logre alumbrar la vivencia religiosa. Cuando salen al exterior se sienten liberados: "Sie waren im Freien. Strassenlichter glänzten auf, Geräusche von Wagen und Poläden waren nah, Georg fühlte wie ein feiner Schleier zerriss, den der Kirchendämmer um ihn und sie geworben hatte, und in befreitem Ton ... " (4,79). Evidentemente el templo no es su habitat.

Al revés que Georg y Anna, Berta Garlan (FBG) entra conscientemente en un templo, pero no para cumplir con sus deberes religiosos, sino para gozar con el oído del entendido y el corazón de la amante una música que sus autores escribieron con espíritu de fe, pero que el schnitzleriano escucha por devoción al arte. El fenómeno sigue siendo frecuente hoy día: las misas dominicales de la "Augustinerkirche" o de la "Burgkapelle" o los conciertos de órgano en el Stephansdom son buenos testimonios de este aserto. Emil, su amante circunstancial, actúa de solista en una misa de Haydn en la Lerchenfelderkirche. Berta Garlan ha entrado en la iglesia para prolongar un juego de galanteo que ha comenzado en el museo y continuado en la habitación de un hotel. Incluso Emil participa en la función religiosa por galanteo con otra persona de cuya existencia Berta no sospecha. Esta muestra su extrañeza ante esta aparición de Emil en una iglesia: "Wie kommst du eigentlich dazu, in einer Kirche zu spielen? Es ist ... eine Gefälligkeit von mir." (2, 159)

Con morosidad describe AS. el efecto de la música religiosa en esta ocasión, sobre el alma de Berta, pero en ningún momento el interior de ésta se aproxima al ámbito de lo trascendente, ni siquiera al de la moral.

Anteriormente, y para matar el tiempo, ha entrado en la catedral de San Esteban. El recinto religioso le trae un repaso de su relación para con aquello que representa. Su piedad se limita a la formulación de deseos dirigidos a una voluntad omnipotente que debe posibilitar la realización de sus deseos: "In dem dämmrigen, kühlen Riesenraum überkommt sie ein tiefes Wohlgefühl. Sie ist niemals fromm gewesen, doch in Gotteshäuser tritt sie nie ohne Andacht, und ohne ihre Gebete in bestimmte Form zu kleiden, hat sie doch stets irgend eine Art gesucht, ihre Wünsche zum Himmel empor zu senden. Sie wandelt in der Kirche zuerst umher wie eine Fremde, die einen schönen Bau besichtigt" (2, 145).

Por su parte, también el teniente Gustl topa con lo religioso. Tras una noche de deambular incontrolado por el Prater, en busca de una solución que le salve del suicidio, se dirige de madrugada al cuartel, dispuesto a ejecutar la sentencia. Una iglesia, sin especificar en la obra y que, según Urbach, debe ser la catedral -aunque igualmente podía ser la iglesia de San Juan Nepomuceno en la Praterstrasse-, llama su atención y le atrae más por curiosidad que por devoción. A esas horas del amanecer se celebra la misa que, de repente impresiona al teniente por su dimensión exótica: "Orgel, ah, aus der Kirche ... Frühmesse -bin schon lang bei keiner gewesen ... Möcht' in die Kirche hineingehen ... am End' ist doch was dran (2;230). En ella repasa su vida interior, prácticamente nula, como puede constatar con precisión estadística: sólo una vez ha estado en los últimos meses en la iglesia y no por necesidad interior, sino para vigilar el comportamiento y la devoción de su compañía. El mismo debe reconocer: "Aber das galt nichts." Al final, viéndose impedido por todos los prejuicios de casta y profesión y por su poca profundidad religiosa en una conversión de última instancia, admite: "die Leut', die eine Religion haben, sind doch besser dran." (2, 231)

Therese (Th) es el único personaje schnitzleriano que parece demostrar, aunque muy rudimentario, un sentido religioso, a juzgar por la atención que presta al templo. Desamparada totalmente de la sociedad que la marca con el estigma de la madre soltera, la vivencia de la fábrica gótica de San Esteban despierta en ella un deseo de redención y de anclaje en una vida al abrigo de las contingencias de la existencia: "Als sie einmal mit ihren Zöglingen durch die innere Stadt ging, trat sie mit ihnen halb zufällig, halb absichtlich in die Stephanskirche. Seit jenem Sommertag, an dem ihr die Kunde vom Tod ihres Vaters bekannt geworden war, hatte sie kein Gotteshaus mehr betreten ... Therese fühlte ihr eigenes Herz in wachsendem Vertrauen der eigenen Zukunft entgegenschwellen. Sie war niemals im eigentlichen Sinne gläubig gewesen. Als Kind und junges Mädchen hatte sie an allen vorgeschriebenen Reli-

gionsdbungen mit Beflissenheit, aber ohne tieferes Ergriffensein teilgenommen. Heute zum ersten Mal beugte sie aus einem inneren Drang das Haupt, faltete die Hände in wortlosem Gebet und verliess die Kirche mit dem Vorsatz bald und oft wiederzukehren (7, 86-87).

Este propósito lo llevará a efecto y durante cierto tiempo intentará forzar una piedad y devoción imposibles: "Dort, ob es morgendliche Ermüdung oder Mangel an wahrer Frömmigkeit war, wie sie sich selbst vorwarf -unter den vielen Menschen, trotz Orgelklang und weihevoller Zeremonie, blieb sie unberührt, und als sie in den kalten Wintermorgen hinaustrat, war ihr Öder als sonst." (7, 87)

Toda la organización vital y social del sistema, que tenía sus pilares en el placer y en el dinero, ha actuado contra el sentido religioso y transcendente de la existencia. Y lo que no conseguían eliminar o erradicar estos factores, lo remataba el sentido esteticista, diletante o amateur de la vida. El fenómeno es tanto más chocante cuanto que tenía lugar en Austria, un país confesionalmente católico y bajo la égida ideológica del catolicismo, que impregna toda la vida de una dimensión transcendente. Toda la sociedad vienesa participaba, con el Kaiser -muy anticlerical por cierto- a la cabeza, en la célebre procesión del Corpus, descrita magistralmente por Roth: "Und der Kaiser kam: acht blütenweisse Schimmel zogen seinen Wagen. Und auf den Schimmeln, in goldbestickten, schwarzen Röcken und mit weissen Perücken, ritten die Lakaien. Sie sahen aus wie Götter, und sie waren nur Diener von Halbgöttern. Zu beiden Seiten des Wagens standen je zwei ungarische Leibgarden mit gelb-schwarzen Pantherfellen über den Schultern. Sie erinnerten an die Wächter der Mauern von Jerusalem; der heiligen Stadt, deren König der Kaiser Franz Joseph war. Der Kaiser trug den schneeweissen Rock, den man von allen Bildern der Monarchie kannte, und einen mächtigen, grünen Papageienfederstrauß über dem Hut. Sachte im Wind wehten die Federn. Der Kaiser lächelte nach allen Seiten. Auf seinem alten Angesicht lag das Lächeln wie eine kleine Sonne, die er selbst geschaffen hatte. Vom Ste-



phansdom dröhnten die Glocken, die Grösse der römischen Kirche, entboten dem Römischen Kaiser Deutscher Nation. Der alte Kaiser stieg vom Wagen mit jenem elastischen Schritt, den alle Zeitungen rühmten, und ging in die Kirche wie ein einfacher Mann; zu Fuss ging er in die Kirche, der Römische Kaiser Deutscher Nation, umdröhnt von den Glocken " ( 25 ).

Como se ve, esta institución, más que una confesión de fe, era una manifestación folklórica y una institución social, la reunión social por excelencia, pues en ella, a diferencia de los bailes institucionales -Hofball, Stadtball, etc- o de las recepciones cortesanas o municipales, participaba toda la pirámide social sin excepción. El colorido de flores, vestidos y galas -desde los uniformes de las órdenes militares hasta los tocados de las damas de la alta sociedad- en el ambiente primaveral de los primeros días de Junio tenía que actuar sobre la retina impresionista del vienes. Tanto Waldmüller como Schlögl han dejado testimonio de la valencia estética y social de otras celebraciones religiosas como la "Firmung" o la "Kommunion".

Una persona tan distanciada de esa cultura oficial, formal y esteticista, como Alfred Loos, más próximo a Kraus que a los decadentes, vivenciaba su religiosidad de una manera tan caótica y diletante como podía hacerlo Rilke o , en ocasiones, von Andrian o HB. Un pasaje de las memorias de su mujer, delata esta manera religiosa, común a muchos schnitzlerianos: "Loos war katholisch, aber seine Wirkliche Weltanschauung hatte nicht mehr viel mit katholischen Dogmen zu tun... Für Loos gab es nur eine Sünde, die Sünde gegen den Heiligen Geist. Diese wird begangen, wenn man den schöpferischen Künstler verhindert, sein Kunstwerk zu schaffen ... Ansonsten sprach er nie von Sünden und Geboten.

Wir hielten die kirchlichen Festtage aber hauptsächlich, weil wir richtige Feinschmecker waren. Loos behauptete immer, dass man an den Festtagen (Karwoche und Weihnachtsabend) viel mehr

und besser esse als das ganze übrige Jahr hindurch. Er hatte recht. Da gab es Donaukarpfen, andere Fischspeise mit Mayonaise, Hummer und Süßigkeiten.

Er ging einmal im Jahr in die Messe, und zwar am Ostersonntag in die Burghofkapelle. Aber sooft er über den Stephansplatz ging, betrat er den Dom. Er bekreuzigte sich nicht, er betete nicht, er badete seinen Geist in diesem Raum " (26)

El pasaje tiene su interés porque descubre el nivel religioso de burgués finisecular un tipo, tan poco schnitzleriano, teóricamente al menos como el mismo KK, no andaba lejos, cuando tras de una conversión laboriosa al catolicismo, renuncia a éste escandalizado por el negocio turístico-religioso-cultural de los festivales de Salzburgo. Bien es verdad, que no faltaban personalidades auténticamente religiosas, incluso en el mundo de la cultura. El publicista y poeta R.Kralik, autor de varios misterios de cuño calderoniano, es un buen ejemplo de ello. En un relato autobiográfico cuanta los esfuerzos que ha emprendido para cristianizar una cultura, que a nivel consciente, ignoraba lo religioso:

Man müsse unserer Gegenwartskultur eine ebenso starke religiöse Grundlage geben, wie eine solche, die die Kultur der klassischen Antike und die des romanischen Mittelalters hatte. Diese notwendige Grundlage könne aber heute nur die katholische Kirche bieten, die Religion der abendländischen Kultur " (27 ) . Sus esfuerzos, a juzgar por los resultados, no han sido muy fructíferos.

Un factor que tal vez puede haber influido en este ateísmo práctico, en esta laicización de la cultura se debe al elemento semita. Dado el papel que ha desempeñado en la vida cultural de Austria, y especialmente en la literatura -en la que sólo a título de ejemplo, cabe recordar a Salten, Nordau, Broch, Brod, Meyrink, ( 28 )- y la publicística, un sector del judaísmo del imperio que, culturalmente identificado con el medio, ha tenido que romper sus lazos con la sinagoga, no es de extrañar que la

cultura que estos configuraron esencialmente con su actividad viniera marcada por el sello de lo aconfesional y de lo laico, para así evitarse conflictos con su voluntad de integración. La ortodoxia y observancia judías han tenido, si cabe, muchos más problemas de desviación que las cristianas (29). El mismo Schnitzler es un buen testimonio de ello.

Este análisis y repaso a los abrigaderos y varaderos del schnitzleriano destaca su importancia en el sistema de vida cacamio y su dependencia del talante espiritual de la época, cuyos esquemas confirma. Estos varaderos del schnitzleriano están en plena concordancia con un sistema de vida, con una silueta espiritual que tiene su fundamento en esa disposición cultural descrita en el capítulo anterior y de la cual son síntomas y símbolos.

#### 6.1.4 Guardarropa, atuendo y toilette

Es obvio que la moda no es una creación burguesa. Sin embargo, una época que primaba el lujo y el consumo y poseía un desarrollado sentido narcisista y un acusado deseo de originalidad, tenía que conceder una importancia de primer orden al atuendo y a la configuración presentadora de la persona. La moda y el atuendo, que anteriormente venían determinados básicamente, además de por la capacidad económica de los grupos sociales, por lo estamental y profesional, se convierte, en el cuerpo del dandy, en la expresión de los niveles individuales de personalidad.

La decisiva influencia que en el orden económico habían adquirido los textiles -no en balde, habían generado el maquinismo, abriendo así la era industrial- tenía que producir efecto en la supraestructura cultural. La confección, la aparición de fibras textiles como la crinolina o linón y el rayón, así como la síntesis de colorantes como el índigo han actuado sobre el mercado

creando unas necesidades de oferta cuyo canal era la moda y lo relacionado con ella y cuyo resultado un consumo, una demanda hipertrofiada de objetos de tocador. A la homologación a que este consumo masificado ha dado lugar, ha tratado de oponerse el dandy, que hará del vestido y de la moda la expresión de una forma de vida antiburguesa. Frente a los términos medios del burgués que se expresa en matices y detalles "standard", el dandy afirmará el carácter independiente y exquisito de su personalidad a través de un atuendo motivado hasta en sus más mínimos detalles. Este tipo de hombre, decisivo en la modificación de gustos y en la configuración de formas de vivir, ha actuado a través del vestido. Gracias a él la aristocracia ha logrado mantener algo de la prevalencia social que anteriormente disfrutaba y ha afirmado una superioridad de formas de vida sobre la burguesía a la que, a todas luces, era inferior en productividad y creatividad. A este respecto hay que destacar el papel que han desempeñado grandes figuras de la indumentaria como Brummel, Montesquieu, Charles Haas, el mismo príncipe de Gales o cualquiera de los aristócratas del París de la Tercera República que después hallaron entrada en los salones que Proust fabuló (30).

La incidencia que esta nueva situación en el mundo de la moda tuvo en la Cacanía ha sido tan acusada como en Londres o París. Tal vez a ello haya contribuido un desarrollo social más equilibrado, que si reducía, por una parte, las posibilidades del lujo desmesurado, por otra nivelaba desigualdades sociales y económicas elevando el poder adquisitivo de los menos favorecidos. Ya en otro lugar hemos aludido a ese bienestar social que Austria experimentó y que, sin suprimir evidentemente la miseria y el proletariado, ha concedido a las clases inferiores un status económico cualitativamente superior al que éstas tenían en Alemania o Francia. Muchos estudios comparativos de ambas economías -la alemana y la danubiana- constatan este aserto que Jens Malte Fischer (31) resume en un breve "statement" sobre

el estado económico-social de la época: "Österreich-Ungarn kann in den neunziger Jahren ein gefestigteres wirtschaftliches Wachstum verzeichnen als Deutschland zur gleichen Zeit".

Adolf Loos, el ya citado arquitecto y ensayista vienes, en un artículo para la Neue Freie Presse, constataba la efectividad de esta situación en el mundo de la moda: "Unser Jahrhundert hat mit den Kleiderordnungen aufgeräumt und jedem steht nun das Recht zu, sich wie der König anzuziehen. Als Gradmesser für die Kultur eines Staates kann der Umstand gelten, wie viele seiner Einwohner von diesen freiheitlichen Errungenschaften Gebrauch machen. In England und Amerika alle, in den Balkanländern nur die oberen zehntausend. Und in Österreich? Ich wage diese Frage nicht zu beantworten" (32).

De esta libertad de guardarropa de la que habla Loos y que, evidentemente debía tener como base una situación económica boyante, hay testimonios fehacientes en la Cacanía. El schnitzleriano, burgués o aristócrata, no llega a los excesos de la tipología proustiana -compruébese, por ejemplo, la prosopografía de la princesa de Guermantes en el III del Tiempo perdido -pero sí confiere el atuendo un papel decisivo en la presentación del yo, incluso a veces a costa de privaciones en otros campos del vivir. La importancia que en la relación social tenía el boulevard vienes, acentuaba esta presencia de la moda por la que pretendía expresarse el instinto de emulación social. El más directo sucesor de Schnitzler, Raoul Auernheimer ha plasmado magistralmente todo este mundo de vanidad vienesa y la miseria que tras ella se ocultaba, ejemplificándolas en el célebre "Praterfahrt" de primavera, ocasión en la que la "sociedad" vienesa y los que pretendían serlo acudía al Prater en calesa, landó o fiacre a lucir galas en una "feria de vanidades" sin igual. La narración Laurenz Hallers Praterfahrt, obra maestra del "género vienes", narra el destino tragicómico de una modesta familia -el paterfamilias es "Revident", funcionario subordinado de la administración imperial-

que empeña todo su peculio y todo su orgullo en el alquiler y préstamo de un atuendo conveniente -desde el bastón con empuñadura de marfil hasta el sombrero de copa- que le permitía participar en el acontecimiento mundano.

AS., a la hora de dar a sus personajes la concreción necesaria que su confesión literaria le exige, no olvida estas preocupaciones por el vestuario que en su valencia estética y social, sienten el finisecular. Sus personajes registran toda la gama de variaciones que experimenta una moda, regida, por una constelación de dandies alrededor de Eduardo VII y por unos modistos-artistas -Poiret, van de Velde, etc- que tiranizaban el gusto público. Toda una serie de tics y convencionalismos de vestuario, desde el "Rembrandthut" (= especie de panamá), el "Girardihut" (= jipijapa) o el "homburg" pasando por la raya del planchado, la normativa de la botonadura o el "turnover" hasta el "cutaway", "Morgenanzug", "Abendkleid" o "smoking", quedan reflejados y descritos con una minuciosidad y un detalle llamativos. Dentro de las prosopografías, corrientes en cualquier autor, destaca en las schnitzlerías la parte concedida al vestuario y demás "complementos" y tocados. Las posibles ejemplificaciones de este extremo son innumerables. Hay algunas, sin embargo, que tienen valor paradigmático: En Märchen, por ejemplo, AS. hace la presentación de los personajes - en las acotaciones escénicas - a base de su guardarropa que, consiguientemente condiciona la efectividad dramática de los mismos. Leo Mildner, joven escritor, se viste con corrección, pero sin que le llegue a sentar bien su vestuario; Robert Well, pintor, se viste con la informalidad del tipo profesional que representa, pero sin caer en lo descuidado, por lo que el autor advierte: "also keine flatternde Krawatte". Por el contrario, el Dr. Witte, médico, se expresa con elegancia, mientras que su hermano, todavía estudiante, exagera la corrección de su atuendo, lo que le impide la espontaneidad del gesto: "übertrieben elegant mit sehr hohen Stehkragen, welche seine Kopfbewegungen gezwungen erscheinen lassen".

Al igual que otro camarada, utiliza monóculo para simular la madurez de una personalidad que todavía no posee. El funcionario Wendel, vestido con corrección, deja crecerse unas patillas a lo Kaiser que acentúan precisamente el carácter burocrático de su personalidad: "Schnurrbart und ein Anflug von Backenbart". La caracterización del personaje, sobre el que descarga una cierta ironía, se completa con su peinado, que trata de cubrir con los escasos cabellos las partes calvas de su cabeza: "graumeliertes Haar, das sorgfältig über die kahlen Stellen gekämmt ist". Por su parte Frau Therese "eine alleinstehende Frau", se viste de negro, que sólo alivia ocasionalmente con el marrón. Su hija, profesora de piano, manifiesta la modesta situación familiar a través de ese peinado sencillo: "schlichte Frisur". La mundanidad de la actriz Müller se marca en la "gemässigte, nicht aufdringliche Eleganz", mientras que Ninette, naif e informal, se toca con un sombrero de entre-tiempo - "Frühjahrshut" - un tanto chillón.

Este espacio que la "toilette" ocupa en la obra de Schnitzler no puede ser pasado por alto en este repaso hermenéutico a los esquemas de realidad que supone. ¿Cuál es el valor de semejantes prosopografías vestuarias, a veces, rápidas y someras, pero suficientemente caracterizadoras? Evidentemente son reflejo del espacio psíquico que el finisecular concede al vestido y, consiguientemente, un dato de la realidad antropológica, reflejada en su dimensión social y cultural. Pero por encima de esto AS. utiliza toda la expresividad que en la época posee el atuendo y el vestuario como

- testigo del culto al yo, llámese vanidad o narcisismo;
- símbolo estamental y signo de situación social y económico;
- signo de la pretensión social y del deseo de representación;
- signo de la circunstancialidad ambiental o del estado de alma - luto, reunión social, baile, etc.;
- expresión de gustos estéticos personales o colectivos,

para configurar literariamente posibilidades existenciales y variantes sociales del hombre tipo. La valencia real del guardarropa es utilizada por AS. con fines literarios y puesta al servicio de

de una concepción poética a caballo entre el naturalismo - el estudio y análisis del personaje a través del comportamiento y del medio - y el impresionismo - la utilización funcional de rasgos y momentos característicos para que actúen globalmente, gestálticamente -. Así, por ejemplo, Anna Riedel (FW), a quien las acotaciones escénicas, que naturalmente sólo conocen el lector o el dramaturgo, retratan etopéyicamente - "Anna Riedel, Naive" -, es presentada escénicamente a través de la situación social que su atuendo delata: "einfach, aber hübsch gekleidet, dunkelblau. Kleiner Strohhut, sogenannter Girardihut, mit weisser Schleier". Pero a esta caracterización social - clase media o pudiente venida a menos - se superpone una alusión al interior del personaje: su exterior traduce, aparte de un buen gusto medio al que, en parte, la han condenado la educación y la situación de la familia, una modestia, una sencillez y honradez interiores que después quedarán confirmadas en la acción. No menor intencionalidad etopéyica - el afán de medro o representación - tiene esa nota prosopográfica de Frau Theren (Märchen), que en el tercer acto aparece en un vestido "etwas verschlissen, das aber neu aufgeputzt ist", o la de Schneider (FW), director de un teatro de balneario, que se presenta en "helle Hose und schwarzer Salonrock, der aber abgetragen ist; einen neuen, steifen Hut mit schwarzem Band", "atrezzo", que delata una voluntad logrera y medradora que debe actuar también a través del guardarropa. Leopoldine (SIM) aparece en el cuartel de Kasda "con una sombrilla azul y blanca que armoniza muy bien con su vestido. Se toca con un sombrero de paja, no muy moderno, de ala baja al estilo florentino y adornado con cerezas artificiales". Su aspecto, intencionado y estudiado para producir un efecto determinado, hace pensar al teniente: "Está encantadora ... Exactamente igual que una mujer de buena familia". Esto es precisamente lo que Leopoldine ha pretendido: separarse de la imagen de "mujer de negocios del mediodía o de la fulana de antaño". El bastón que Theodor (Liebelei) esgrime en el cuarto de Fritz mientras le pide compostura social, es testimonio de una voluntad "magistral". No es sólo vanidad o coquetería femenina la que hace que Berta Garlan escoja con detenimiento la toilette para



su reencuentro con Emil. Hay también en ello una voluntad de identificación con el medio cosmopolita y ciudadano, así como una adaptación al estado de ánimo que la situación le produce. Therese (Th), en un momento de abatimiento, descuidará su atuendo - "Sie schlief, ohne sich auszukleiden" -, que actuará negativamente frente a las pretensiones laborables.

La presentación de los personajes que va a hacer aparecer en la novela DWIF no descuida la descripción de vestimenta. La circunstancia situacional en la que el autor hace esta presentación, denota la importancia y función caracterizadora que AS. concede al atuendo. Georg, sumido en sus impresiones, recuerda un "Gesellschaft Rendezvous" en el Waldsteingarten al que han acudido todos los habituales del salón Ehrenberg. Muchos de los personajes que pasan por su mente van fijado a la indumentaria que vestían en el momento: Frau Ehrenberg "matronenhaft mit einem lose sitzenden, dunklen Foulardkleid... Frau Oberberger mit dem grau gepuderten Haar und Schönheitspflasterchen auf dem Kinn : Oskar Ehrenberg, mit einer Eleganz, die viel von ersten Kommis eines Modehauses, manches von der eines jugendlichen Gesangkommikers und auch einiges von der eines jungen Herrn aus der Gesellschaft hatte... Else Ehrenberg, von zarter Frühlingmelancholie umflossen in weissem englischen Tuchkleid... Bermann, in einem zu weiten Sommeranzug, mit einem zu billigen Strohhut, mit einer zu lichten Krawatte... (4,35-36)

También la vestimenta es un signo del paradigma schnitzleriano a juzgar por la frecuencia y la funcionalidad que le concede. Sólo en esta novela hemos registrado más de un centenar de alusiones indumentarias:

- "Der Dichter Glessner (quizá Karl Kraus), im Glanze seiner falschen Eleganz, mit einer ungeheurn schwarzen Krawatte, darin ein roter Stern funkelte" (4, 81);
- "Heute trug er zu einem hellgrauen Sacco eine blaue Samtweste und eine gelbliche Seidenkrawatte in glattem Stahlring" (4, 87);
- "Er war beröckend. Ich sage nur: eine violette Krawatte mit gelben Tupfen" (4,104) ;

Todas estas ejemplificaciones son suficientes para documentar

- el papel de la moda en un "tipo de hombre", dominado por el "gusto de sí mismo" y con unas posibilidades y un afán de consumo hasta entonces desconocido.
- la verista utilización por parte del autor de la "manía por el vestido" a la hora de concretizar o hipostasiar literariamente ese "tipo de hombre" que se pretende fijar analíticamente.

Evidentemente, la obra de AS. no es sólo el estudio psicológico del tipo de hombre finisecular, pero forma la parte, cuantitativa y cualitativamente, más importante de la misma, de su poiesis literaria - ideas, cosmovisión, situaciones, etc. - ha anclado en lo vienés. La concretización existencial no podía eludir el protagonismo del ambiente y de su etiología. Pero por encima y más allá de la obligada representación de contextos sociales y de comportamiento que toda obra literaria comporta, AS. muestra especial interés en contextualizar lo más concretamente, con el mayor realismo posible, al hombre que retrata. La afición impresionista a los ambientes se hermana aquí con una técnica y una cosmovisión naturalista y conductista del autor. Sin dar validez absoluta a la determinación externa, es decir, a la causalidad ambiental, AS. ha profesado, como correspondía a un médico bajo la influencia positivista del XIX, una creencia - no tanto ideología - determinista que le ha llevado a prestar una gran atención a los contextos sociales y geográficos, a las codificaciones comportamentísticas que una herencia cultural trasmite, a los genes culturales que portan las pautas de comportamiento de una sociedad y una época. Desde este

punto de vista la obra de AS. es un documento de historia cultural y sociológica de primera mano.

¿Cuáles son las costumbres, los hábitos, el hábitat de una especie de hombre creada por la sociedad occidental en una fase concreta de su desarrollo histórico, social, ideológico y económico y que a su vez se constituye en causa de la misma? La respuesta a este planteamiento, que supone un acercamiento a la obra de AS. puede encerrar momentos de grandes posibilidades hermenéuticas, tanto para el conocimiento de la misma, como del autor, como de la época. Eso es lo que hemos pretendido en lo que precede.

Todo este mundo schnitzleriano, toda esta "imaginería vienesa" fue modélicamente expresada en esa "Einleitung" al ciclo Anatol, en la que Hofmannsthal pasa revista con la fuerza expresiva de la poesía, a todo ese escenario de setos, tritones dormidos, arrayanes y lilas, delfines y jarrones de marmol, mujeres coquetas, monseñores violetas, caballeros y abades, en fin, " ... das Wien des Canaletto" que bien puede quedar resumido en esas "Wappen, nimmermehr vergoldet". Semejante decorado fue el escenario del "alegre apocalipsis" del catorce, de "los últimos días de la humanidad". Nosotros hemos tratado de demostrar que fue algo más que un escenario. Al menos su categoría de símbolo es innegable.

La obra de AS. es la concretización de este "hombre-tipo" constituido psico-social y culturalmente como arriba queda expuesto. La mirada analítica de Schnitzler ha descubierto en el contexto vienés de 1900 unos postulados vitales - inmanentismo, esteticismo, plutocracia, etc. - que él abstrae para después encarnarlos, con no menor vitalidad que la que tienen en la realidad, en personajes y situaciones de su ficción literaria, que así queda marcada por su carácter documental, es decir, realista.

## 6.2. Las figuras schnitzlerianas como variantes existenciales del "hombre tipo". Tipología schnitzleriana.

### 6.2.1. Base de estudio y clasificación.

Un paso ulterior en el análisis del paradigma socio-cultural de la literatura schnitzleriana lo constituye el registro de las materializaciones y concreciones existenciales y personificadoras de ese tipo de hombre finisecular por él fijado literariamente y que a nosotros nos sirve como esquema de conocimiento de la época. Se trata de reducir la enorme casuística humana que puebla la obra de Schnitzler y cuyo núcleo es el tipo de hombre que nosotros hemos tratado de fijar epistemológicamente, a otros subtipos o figuras tipificadoras que, perdiendo un poco la abstracción del modelo fijado y sin dejar de expresar ejemplarmente su esencia, den al mismo la vivacidad de lo concreto, registren las variantes existenciales más características y enriquezcan así la imagen epocal. El intento, expresado escolásticamente, tendría este tenor: ¿Cuáles son las realizaciones profesionales, sociales o vitales del esquema o modelo que hemos denominado "hombre tipo"? ¿Cuáles son las variantes que la situación concreta de la Viena cacania impone al talante espiritual de un tipo cultural y social determinado que denominamos "burgués"? ¿Cuáles son, en la Viena cacania, los portadores arquetípicos de un modo o sistema de vida que AS. ha registrado como característicos del mismo?

El planteamiento no es sólo válido sino imprescindible a la hora de realizar una exégesis, a través del análisis del paradigma socio-cultural de la obra schnitzleriana. La insistencia con que el autor ha tratado y analizado tipos humanos, muchas veces marcados por lo local, otras por lo profesional y otras por rasgos constitutivos de la tipología cultural general, impone un acceso a la obra a través de estas concreciones socio-culturales que AS. ha registrado, actuando selectivamente sobre su propio medio existencial, literariamente. Semejante acceso al paradigma schnitzleriano puede mediatizar

datos importantes que, además de vivificar lo esquemático del hombre tipo fijado, ayuden a formar una imagen del habitat social y político de la Cacanía, así como un cuadro de los acontecimientos, situaciones y circunstancias que han modificado o favorecido los esquemas de comportamiento propios de la época y de la cultura finiseculares.

Así seguimos la trayectoria de hermenéutica antropológica, de gran aplicación a la literatura, marcada por la denominada "Verstehungspsychologie" de Dilthey o Spranger, reduciendo descriptivamente "la casuística humana" a los "ideales representantes de la categoría fundamentales de valor".

Esta tarea de identificación de tipos, a base de la reducción del material humano manejado a los patrones de comportamiento profesional social o vital - es decir, a los actantes que constituyen su entidad típica -, debe realizarse a partir de un criterio cuya determinación plantea problemas de objetividad.

Cualquier criterio que se ponga como base para la obtención de su tipología estará en estrecha dependencia de la concepción que de la realidad posea el crítico. Así, por ejemplo, la tipología cultural que Spranger estableció en su "Lebensformen" está marcada por una visión idealista del mundo que no invalida, por supuesto, su clasificación - homo religiosus, homo oeconomicus, etc. -, pero que condiciona o limita su aplicabilidad. Además, una tipología que quiera responder a la casuística real de lo humano deberá tener bases clasificatorias más amplias.

Pretendiendo nuestro trabajo una hermenéutica de la obra de Schnitzler que exprese el estado de época y de sociedad en la que se inscribe, adoptamos una gama múltiple de criterios para poder diversificar suficientemente al "hombre-tipo" descrito y para poder determinar sus realizaciones existenciales lo más empíricamente posible, sin, por ello, hacer perder fuerza al modelo, que, de por sí, debe ser una concentración de realizaciones concretas. Por eso vamos a considerar las posibles fuentes de diversificación del comportamiento y de la acción humana como símbolo de las categorías de valor de los correspondientes tipos. Siendo la funcionalidad laboral y pública del

individuo, las presiones sociales sobre él ejercidas y los condicionamientos individuales - edad, sexo, variantes psicológicas, etc. - las fuentes de determinación del comportamiento, adoptamos un triple criterio de clasificación tipológica de las figuras schnitzlerianas: lo profesional, lo social y lo vital psicológico. Hay figuras schnitzlerianas cuya personalidad pivota sobre el componente profesional, que determinan no sólo su actuación sino, incluso, su estructura psíquica. Otras, por el contrario, ven determinada su conducta por el puesto y la situación que ocupan dentro de la escala social y, finalmente, otras que, movidas a impulsos centrípetos, revelan la fuerza determinante de la constitución personal.

Evidentemente ninguno de los tipos a los que reducimos las figuras schnitzlerianas se mueven exclusivamente a impulsos de la nota que sirve de criterio tipificador. Al identificar un tipo, sólo pretendemos resaltar la efectividad operativa o de comportamiento de las notas caracteriológicas que le constituye como tal. El tipo "süßes Mädl", por ejemplo, que, en nuestra opinión, responde a una constitución psíquica peculiar, que predomina sobre cualquier otra determinación del comportamiento y de la personalidad, acusa un fuerte impacto de los factores sociológicos. Lo profesional del burócrata, por ejemplo, sólo a duras penas consigue imponer su potencialidad personalizadora sobre la espontaneidad psíquica y lo social se halla siempre bajo la presión continua del carácter y de lo profesional.

Estos tipos de hombre schnitzlerianos son, pues, esquemas de comportamiento que AS. ha descubierto y utilizado a la hora de retratar la época de la que es testigo.

#### 6.2.2. Tipología schnitzleriana.

##### 6.2.2.1 Tipología profesional

#### 6.2.2.1.1. Paracelso o el médico schnitzleriano:

La casuística de esta realización profesional del "hombre tipo" es muy frecuente en el corpus schnitzleriano, de tal manera que cabe considerar al médico como el actante más caracterizado en su obra. Traumnovelle, Sterben, Doktor Grössler Badearzt, Der Ruf des Lebens, Paracelsus, Professor Bernhardt, Der letzte Brief eines Literaten, Der Sohn son, entre otras muchas, obras en las que el galeno desempeña un papel central en el desarrollo de la acción. Esta frecuencia de un tipo que reproducía la faceta profesional de la personalidad autorial, manifiesta de nuevo el origen y el carácter autobiográficos del hacer literario de AS. Su talante reflexivo no podía pasar "literariamente" por alto las vivencias que el ejercicio de su profesión le deparaban. Tales experiencias, obtenidas en situaciones límites-enfermedad o muerte -, son cualitativamente importantes y muy significativas en el curriculum vital del hombre, ya que mediatizan "estados de humanidad" anímicamente puros. Por eso AS., animal literario que hace fábula y ficción poética de todo estímulo y de toda experiencia, se ha servido frecuentemente de la clase y "situación" médicas. Evidentemente la propia profesión y el ambiente familiar - su padre y su hermano fueron también médicos - así como el círculo de amistades, reclutadas en gran parte en el gremio, le han dado un bagaje de experiencias y actitudes profesionales que su capacidad reflexiva, ha suministrado a su fantasía creadora.

La base real de este "tipo profesional" schnitzleriano presenta un cuadro muy movido. En la época en que coinciden los estudios de AS. la Universidad de Viena posee un cuadro de investigadores médicos de fama mundial, tanto por sus servicios a la humanidad paciente como y por sus aportaciones científicas. No es éste el lugar para hacer una historia de la medicina vienesa del siglo XIX, pero sí de recordar los hitos de un capítulo decisivo en la vida cultural y social de la Cacania.

El panorama social y científico de esta clase está ocupado por la lucha encarnizada entre dos corrientes de pensamiento médico y por sus correspondientes métodos terapéuticos: el denominado "nihilismo terapéutico" y la corriente que propagaba una terapia activa. Dentro de esta última había defensores de la terapia quirúrgica y quienes estaban a favor de una, todavía incipiente, quimioterapia científica.

El "nihilismo terapéutico", representado en Viena por Rokitsansky, Skoda y Hyrtl (33), pretendía la inhibición médica frente al proceso patológico, que debía vencerse dejando operar los propios recursos del paciente. La finalidad de esta "abwartende Therapie" era el establecimiento de un diagnóstico que en sí mismo, como es obvio, no tenía ninguna efectividad operativa. Con todo, esta actitud espiritual y médica tuvo como resultado un perfeccionamiento considerable de la técnica del diagnóstico. Por su parte, los adeptos y partidarios de la terapia activa llegaron a conseguir resultados que pusieron a los médicos vieneses a la cabeza de la medicina mundial. Semmelweis, húngaro que descubrió en Viena la etiología de la fiebre puerperal; Nothnagel, que utilizó el control de la presión sanguínea con fines de diagnóstico; el célebre Billroth, que consiguió éxitos quirúrgicos extraordinarios, o el oftalmólogo Arlt que hizo aportaciones definitivas para el conocimiento y tratamiento de la miopía, son ejemplos que testimonian el impulso profesional y científico de la clase médica vienesa.

La influencia que este cuadro intraprofesional tuvo en el organigrama social general fue importante. Por una parte ha aumentado el prestigio y la operatividad sociales de la profesión y, por otra parte, ha contribuido a determinar el ambiente intelectual y espiritual del contexto, extremos estos de gran importancia hermenéutica a la hora de explicar la figura del médico schnitzleriano y, en general, la propia personalidad del autor. Esta actitud quietista, de confianza ilimitada en la capacidad regeneradora del organismo, que en algunos momentos derivó en auténtico desprecio del paciente, reducido a un mero objeto de observación - en este sentido habla AS. en su autobiografía -, ha extendido y propagado un ambiente de escepticismo y un sentimiento fatalista ante un ~~asacer~~ al que no cabe poner fronteras.



Johnston, con gran acierto, ha puesto relación paralela esta actitud profesional del médico con el talante real del vienés frente al propio proceso de su decadencia: "Die Krankheit stellte einfach einen Teil des Lebens dar, und die Aufgabe der Ärzte bestand nicht darin, sie auszurotten, sondern lediglich darin, sie zu verstehen. Die Weigerung der Ärzte des 19. Jahrhunderts, in natürliche Prozesse einzugreifen, entsprach der Weigerung vieler Österreicher, sich an der Politik zu beteiligen" (34).

Precisamente esta actitud de escepticismo observador es el más importante componente de la personalidad autorial de AS., si bien él ha utilizado las conclusiones diagnósticas para excitar los pocos o muchos recursos éticos o culturales de que disponía el público al que se dirigía.

Por su parte, los éxitos profesionales y el correspondiente prestigio social de la clase médica cacania han conferido a ésta una función sacerdotal, en cuanto dispensadora y administradora de la potencia o numen al que da culto el finisecular: la vida.

A esta doble valencia real - la del observador y la del pontífice - corresponde la figura del médico schnitzleriano, que tiene dos variantes funcionales, y que aquí designamos como "médico 1" y "médico 2", a saber: el protagonismo y la figuración. P, TN, PB, DGB, y ADPEL son obras en las que aparece el "médico", es decir, obras en las que la acción está centrada en esta figura, mientras que las restantes obras que utilizan el ropaje y la valencia de este tipo profesional le dan un papel secundario, interviniendo en el desarrollo de la estructura caracteriológica (= de personajes) en diverso grado.

Maria P. Alter ha interpretado este "médico 2" (35), este médico que sólo atraviesa como figurante la ficción para perderse de nuevo en el caos de la fantasía autorial, como una especie de "autor ex machina", como la expresión fictiva de la propia personalidad

del autor que así ejerce, "literariamente", de médico. Este médico schnitzleriano interviene aconsejando, reflexionando, concienciando; la mayoría de las veces su acción es más bien la del psicoterapeuta - hay que recordar la actividad profesional de Schnitzler en este sentido - que la de un prescriptor de recetas. La autora americana habla de este médico como de un "Räsonneur", lo que podría estar en concordancia con el componente ilustrado de esa opción metodológica en la medicina cacania a la que aludimos antes. El "médico 2" schnitzleriano podría ser la encarnación de una facultad - la razón - a la que los patrones oficiales de cultura del fin de siglo han dejado poco campo de acción.

Un análisis textual de la figura parece comprobar esta interpretación. La actividad del Dr. Schindler (DRDL) más tiene que ver con una cura de almas o una psicoterapia que con el ejercicio especializado y técnico de la ciencia del diagnóstico y del específico. Su aparición trata de regular la relación entre el padre, el Rittmeister Moser, y la hija, totalmente a la deriva por la concepción ultra-patriarcalista de aquél. Sus prescripciones trascienden lo hipocrático y más parecen hacer referencia a la "terapéutica del alma" de Feuchtersleben: "Sie haben überhaupt nicht mehr Kraft etwas bestimmtes zu wollen. Die Welt wird gleich anders aussehen, wenn Sie nur einmal mit wachen Augen in sie hineinblicken" (I, 979). Incluso, y como prueba de ese "nihilismo terapéutico" al que hemos hecho referencia, parece interesarle más la conservación de la parte sana - la hija - que la intervención médica que interrumpa el proceso patológico de la parte enferma - el padre. El mismo proporciona un específico - un estupefaciente en dosis desacostumbradas - para que, administrado al padre - le producirá la muerte -, actúe de remedio o prevención para la hija:

Der Arzt: Dieses Mittel ist unwiderstehlich. In diesem Fläschchen ist der Schlaf von hundert Nächten.

Marie: So viel vertrauen Sie mir an?

Der Arzt: (etwas befremdet) Ihnen? ... Ja, Ihnen und ihm selbst. In der Wohnung von Kranken, die zu retten sind, lasse ich nicht so viel zurück" (I, 979)

También muestra ese dudoso humanitarismo médico proclive a la eutanasia, del que también hará deber el Profesor Bernhardt, y que trata de eliminar a toda costa la angustia thanática: .

Marie: Haben Sie ihm gesagt, dass er nicht zu retten ist?

Der Arzt: Ich konnte mir diese grausame Ehrlichkeit ersparen. Seine Krankheit ist von den aufrichtigen. Aber freilich kann es noch Jahre dauern (I.979).

La sugerencia a la hija de una actuación definitiva y violenta confirma esta creencia en la misión sacerdotal de su profesión que reconcilia la vida -a la que a veces sirve incluso produciendo la muerte- con las manifestaciones concretas de ésta . Para la medicina vienesa (36 ) la enfermedad formaba parte de la vida y había que respetar su curso. La intervención del médico debería tratar, sobre todo, de restablecer la relación vital intrapersonal modificada por esa enfermedad. Una vez restaurado el equilibrio psíquico del enfermo, el proceso patológico pierde importancia. Por eso Schindler parece proponer una "dietética del alma" de cuño distinto a la de Feuchtersleben. También él trata de corregir la dieta vital y anímica que Marie se ha impuesto: el sometimiento a un deber, no interiorizado sino acatado, que le exige la auto-inmolación. No sólo le recomienda "frische Luft und Bewegung" sino una escapada a la vida "Viel weiter hinaus möchte ich Sie treiben ... Bange wird mir, wenn ich denke, dass so viel Schönheit, so viel Jugend verdorren, verwelken soll ... wofür, - Um nichts vielleicht als um ein paar Worte, die in einem alten Buche stehen" (I.979).

De esta manera el médico Schindler, razonador e ilustrado, se considera dispensador de vida, no de específicos. Su campo de actuación no es la muerte y la enfermedad, sino la vida. Declina toda responsabilidad frente al paciente de la muerte - el padre - y se compromete con la paciente de la vida. Para ello acudirá - y su confesión es sintomática para confirmar hasta qué punto representa típicamente la estructura psíquica del "hombre tipo"-a una transcendencia indefinida y, en último término, marcada por la concepción

vitalista: un deber más alto que el filial, la propia juventud, imponen a Marie una responsabilidad para consigo misma: "Und wenn Sie es etwa für Ihre Pflicht halten hierzubleiben, nur weil dieser Mann Ihr Vater ist, so sage ich Ihnen, dass Sie höhere haben gegen sich selbst; - und der Gott, zu dem wir nicht beten, aber an den wir alle glauben müssen, straft es bitter, wenn sie verletzt werden" (I,979).

Esta transcendencia, este "dios al que no se reza pero en el que se debe creer", no es un dios personal; el deber que trata de concienciar en Marie es el compromiso con una vida demiúrgica a la que los rezos no aplacan, pero en la que se debe creer. En este caso ¿no es el médico el sacerdote de la nueva humanidad? El no prescribe remedios ni administra, descubre la vida que hay en Marie.

Marie: Das, wozu Sie mich heute ermutigen wollen, scheint mir mehr als ein Spaziergang vors Tor hinaus.

Der Arzt: Ja, es mag mehr sein ... Viel weiter hinaus möchte' ich Sie treiben (I,979).

El médico impulsa, provoca, excita una causalidad vital, un principio metafísico, que opera a través de los deseos:

Marie: Dass ich auch andere Wünsche habe, daran erinnern Sie mich in diesem Augenblick wieder.

Der Arzt: So wollt' ich nur, diese Wünsche wachten wieder auf, zu rechter Zeit, mit rechter Kraft (I,979).

"Zu rechter Zeit": de lo contrario Marie acabará por caer en la jurisdicción de la enfermedad y él, médico, ya no podrá intervenir.

Una actuación semejante tiene el médico de Sterben. También aquí la dietética espiritual que el médico Schnitzler-Alfred propone es la liberación de un deber que ahoga las capacidades instintivas del alma. En ambas obras el médico trata de devolver la espontaneidad vital a un ser agobiado por el deber, matrimonial aquí, filial allí.

La comprobación textual de esta interpretación podría continuarse en esas obras anteriormente citadas, entre las que tal vez quepa, finalmente, destacar la narración Der Sohn. En ella el médico usurpa claramente el puesto y el ministerio al sacerdote. La moribunda Eberlein, herida de muerte por su hijo, tratará de librarse del peso de su culpa original - un intento de infanticidio - confesándole al médico lo que sólo fue intención: "Herr Doktor - Sie müssen mich anhören ... es lastet so schwer auf mir". Al final de la confesión el doctor absolverá a esta penitente de la vida con una fórmula casi ritual: "Nein, Frau Eberlein ... Sie waren längst Ihrer Schuld ledig" (1,85).

La relación de este "médico 2" con el panorama de tipo de hombre expuesto salta a la vista y no precisa, creemos, de explicitación ulterior a la que oportunamente hemos hecho.

En el "médico 1" AS. se aproxima a la figura para, sin eliminar lo típico, descubrir en ella las variantes individuales de esta personalidad profesional, social y vitalmente cualificada. El Paracelso schnitzleriano, por ejemplo, tiene también una valencia típica y simbólica que queda marcada por su calidad de personaje histórico. Efectivamente, esta figura médica del siglo XVI incorpora el papel de razonador y se constituye en símbolo de una actividad profesional que, más que cualquier otra, marca la personalidad con una visión propia del mundo y de las relaciones humanas. Enfrentado por profesión a las miserias humanas, Paracelso conoce con mayor profundidad y detalle las limitaciones de la naturaleza. Escepticismo, relativismo y una cierta desconfianza en las posibilidades del libre albedrío son rasgos temperamentales a los que van unidas una cierta tolerancia y comprensión. Pero tras estos rasgos típicos, AS. parece esconder, traspuesto y cifrado, el destino individual de una personalidad: la suya. Si bien cabría enlazar al individuo retratado en la obra con la personalidad de Sigmund Freud, lo temprano de la fecha de composición del drama con relación a la fecha en la que S. Freud adquiriera notoriedad pública, parece dificultar esta interpretación. Tanto la ideología como la actividad de es

te Paracelso fictivo coinciden con las del propio autor, Teofrasto de Hohenheim fue en la realidad histórica y es en la ficción schnitzleriana piedra de escándalo para un gremio y un público a quienes descubre la nimiedad y la cara oculta de lo humano: el juego y lo onírico. Cuando AS. escribe Paracelso (1898) tiene ya varios escándalos a la espalda y precisamente por pretender reducir lo vital, la vida, a lo lúdico, a lo teatral, a lo onírico: *Leben = Traum = Spiel*. El carácter teatral, es decir, fictivo, de la vida lo había aceptado de la pluma de Loris como frontispicio para su *Anatol*: "Also spielen wir Theater/Spielen unsre eigenen Stücke ... / Die Komödie unserer Seele, Unseres Fühlens Heut und Gestern" (I,29). Lo mismo que el *Anatol*, dispuesto a representar la "comedia del alma", también Paracelso se percata de la naturaleza teatral del mundo: "Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben ... / Es fliessen ineinander Traum und Wachen/ Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgend's" (II,498). Tanto las ficciones Paracelso y *Anatol* como los autores Schnitzler y Loris recogen la tradición grillparzeriana. Son calderonianos aburguesados que reducen la dimensión grandiosa, metafísica del "teatro del mundo" a sus proporciones reales. El mensaje de la obra incorporado por Paracelso y que muy frecuentemente ha barajado la crítica - "Wir spielen immer, wer es weiss, ist klug" (I,497) - es un lugar común de toda la ficción schnitzleriana. En la taberna revolucionaria de *Prospère* (DGK), por ejemplo, también se expresará este convencimiento en forma de leit-motiv: "Wirklichkeit geht über Spiel in Wirklichkeit" (I, 541).

Si no fuera suficiente la valencia de la figura de Paracelso para comprobar la referencia personal y autorial de este médico 1, un repaso analítico al resto de la casuística '1', puede fundar más sólidamente esta interpretación. Así, por ejemplo, en *TN* nos encontramos con la personalidad de un médico que vivencia el carácter bifronte de lo psíquico a través del sueño. Por su parte, el médico Grässler sufre un "estado de alma" que la autobiografía de AS. testimonia como propia'

También un destino individual, de claras referencias autobiográficas - la relación con Salten, por ejemplo - nos presenta en Professor Bernhardt, si bien aquí tal vez tras la figura del profesor se esconde no tanto AS. cuanto la personalidad médica y humana de su padre. Tampoco aquí renuncia a la valencia tipológica. Como en anteriores casos, también aquí estamos ante una figura híbrida de sacerdote y galeno. El médico usurpa el puesto al sacerdote, arrogándose un derecho de cura de almas que tradicionalmente había pertenecido a éste. Esta concepción ministerial de la profesión se constituye en núcleo argumental de la obra al motivar el desencadenamiento de un proceso que pone al descubierto, haciendo retroceder lo típico a segundo plano, el destino individual de un prominente médico judío en el entramado socio-político de la Caca-nia.

Ambas variantes del médico schnitzleriano, la que expresa lo gremia y la que expresa lo individual-autorial de la figura, tienen una valencia existencialista. Ambos tipos aparecen poseídos por la conciencia de la inautenticidad de un modo de vida que trata de ocultar la cara real y auténtica de la existencia-lo thanático, lo lúdico, lo teatral-, que ellos por su parte intentan descubrir. La figura de Paracelso-"Nur der Moment ist unser" llega a decir en una ocasión- parece una réplica anticipada de esa falta de perspectiva de la que hacía gala el sentimiento vital de la filosofía existencial de posguerra. Por eso, sin sobresalir sobre su entorno por su elevación moral, este médico schnitzleriano, al igual que muchos otros de la caracteriología literaria de la época, demuestra un cierto distanciamiento de los presupuestos espirituales del "hombre tipo": diagnosticador de profesión, está acostumbrado a objetivar apreciaciones subjetivas -las del enfermo-transformándolas en síntomas. Y ver la enfermedad es el primer paso para la salud. De ahí su humanidad más limpia.

#### 5.2.2.1.2. Los tenientes: Kasda, Gustl y Karinsky o las lacras de la institución militar.

AS. ha hecho frecuente utilización literaria de esta figura nuclear del sistema cacanio. Numerosas son las obras - diez al menos -

en las que este representante de la baja oficialidad se constituye en pieza básica de su ficción. El contexto real de esta figura era un ejército cuya historia inmediata potenciaba la constitución psicológica del colectivo al que debía servir. El ejército cacanío que AS., Ferdinand von Saar o Karl Kraus harán objeto de su fabulación literaria tiene su arranque en los asedios turcos y en las guerras napoleónicas. Ambos episodios históricos le dieron la aureola de una máquina guerrera de gran potencia. Sin embargo, el origen inmediato son las guerras austro-danesa y austro-alemana, cuya efeméride básica fue, por encima de los éxitos frente a los italianos, la derrota sufrida en Königgrätz frente a los prusianos. Este suceso ha actuado de revulsivo en la conciencia que de sí misma tenía la casta, que desde entonces ha quedado marcada por un estado anímico a mitad de camino entre la frustración y el deseo de prestigio, constituyéndose así en un "pendant" estamental de la personalidad mediburguesa. El arrojo con que el soldado austríaco había peleado contra los daneses en 1864, había causado el asombro de los prusianos, quienes, sin embargo, no tuvieron grandes dificultades para arrollarlos en esa localidad bohemia. Efectivamente, el ejército austríaco parecía convertido en un ejército para la galería y la opereta, que hacía gala de un arrojo y una caballería románticos, tan eficaces socialmente como ineficaces tácticamente. Las escenas militares de boulevard como paradas, desfiles, relevos de guardia, etc, o de bravura heroica - "Tiroler Kaiserjäger" de Pock o "Rodakowski in Custoza" que cuelgan en el Heeresgeschichtliches Museum - han sido frecuentes motivos de inspiración para las retinas impresionistas de fin de siglo y reflejan la imagen de un ejército que encarnaba el poder imperial. La utilización trivial que de las figuras militares se hizo en la opereta o en las revistas confirman el valor decorativo de unos uniformes de los que el Kaiser personalmente se ocupaba.



Por otra parte, el slogan de política internacional del Imperio "bella gerant alteri. Tu, felix Austria, nube" había expresado inconscientemente esta funcionalidad decorativa de un ejército que renunciaba a la guerra en favor del compromiso. Por ello y para ello el Imperio dotó a sus oficiales y generales de los más vistosos uniformes del continente. La guardia de corps húngara - Leibgardisten - creada por María Theresa poseía un ropero más propio de un pachá turco. La descripción que del brillo y boato de los uniformes militares cacanios nos ha dejado Roth en su Radedtzy Marsch visualizan el colorista efecto que debían producir sobre la multitud: "Es leuchteten die lichtblauen Hosen der Infanterie. Wie der leibhafte Ernst der ballistischen Wissenschaft zogen die kaffeebraunen Artilleristen vorbei. Die blutroten Fetze auf den Köpfen der hellblauen Bosniaken brannten in der Sonne wie kleine Freudenfeuerchen, angezündet vom Islam zu Ehren Seiner Apostolischen Majestät ... Ihm folgte das Hufgetrappel der Halbschwadron Dragoner, ein zierlicher Paradedonner. Die schwarz-goldenen Helme blitzten in der Sonne... Zu beiden Seiten des Wagens standen je zwei ungarische Leibgarden mit gelb-schwarzen Pantherfellen über der Schulter. Sie erinnerten an die Wächter der Mauern von Jerusalem" ( 37) . Sin embargo, tras este aparato de penachos, quepis, corazas y monóculos se ocultaba una triste realidad en la que medraba la brutalidad, el chusquerismo y otros vicios que constituían una lacra social. Todo esta vistosidad exterior servía de compensación a una situación intraestamental bochornosa, al igual que las plumas de papagayo de sus "Stulphüte" compensaban, en frase irónica de Johnston ( 38), el corte de pelo militar (Igelhaarschnitt). Freud, Hofmannsthal, Rilke y otros intelectuales han dado testimonio de la degradada situación moral y social del ejército. El primero escribía a Breuer: "Ein Offizier ist ein jämmerliches Wesen, jeder beneidet den Gleichgestellten, tyrannisierete den Untergebenen und fürchtet sich vor dem Höheren, und je höher er selbst ist, desto mehr fürchtet er sich" (39) .

A este respecto es también buen documento "las confusiones del alumno Törless" réplica de este clima espiritual en un grupo de "eleves" militares y que parecen reproducir la historia del cadete Rilke, del que R. Kassner ha escrito: "Die einzige, ganz schreckliche

Erinnerung seines Lebens waren die Jahre, die er in der Kadettenschule von St. Pölten zubrachte, Militär war für ihn ein Klischee des Teufels, war die zum Klischee gewordene Welt" (40). Junto a estos testimonios de pluma ajena, el propio Rilke nos ha dejado un retrato de su situación que sirve para ejemplificar el patrón caracteriológico que el soldado cacanio debía poseer: "Wenn man in das rauhe Treiben einer Militäranstalt gesteckt wird, wo über das kaum bewusstgewordene Sehnen nach Liebe eine eisige, wilde Pflicht wie ein Wintersturm hinwüthet, und wo das einsame, hilflose Herz nach ungesunder Verzärtelung unvernünftige Brutalität erfährt, dann kommt die Entscheidung: entweder das Kind wird gleichgültig oder unglücklich. Ich ward das letztere. Eine grosse Anlage zu übermässiger Frömmigkeit wuchs unter dem Einflusse des Seeleneinsamseins und dem Zwange einer verhassten, kismetschweren Pflicht zu einer Art Wahn. Ich empfand die Schläge, die ich oft von muthwilligen Kameraden oder groben Vorgesetzten ertrug, als Glück und lebte mich in den Gedanken eines falschen Martyrthums ein" (41).

No es de extrañar que oficiales de constitución psíquica más lábil, sin tanta capacidad para la indiferencia, suministraran posteriormente a Freud una gran casuística clínica de psicopatías y perversiones.

La mesa de juego y el duelo han sido la materialización de una ambición y una violencia institucionalizada en el estamento. Ni siquiera el espíritu de cuerpo y la camaradería lograban infundir rasgos más simpáticos al perfil humano del mismo. Su orgullo, que se ha visto incrementado por la serie de privilegios bajo cuerda que frente al civil disfrutaba el oficial, no tenía justificación en los éxitos profesionales. Tras la derrota de Königgrätz, en la que tuvo gran parte de culpa la renuencia a adaptar el equipo militar a los adelantos de la ciencia de guerra ( 42 ), se establecería una nueva ordenación - servicio militar obligatorio, etc. - , modificada a su vez por el Reglamento de Servicio de 1873. En él se establecían nuevos contingentes y se tomaban medidas encaminadas a un

mejor entrenamiento y a una preparación más efectiva de la tropa. Más tarde estas disposiciones se completaron con la dotación de equipos modernizados, que, con todo, no fueron a la par con la carrera de armamentos del "precatorce". La caballería, orgullo del ejército imperial, se encargaría de demostrar este extremo. Gran parte de la misma perecería ante las nuevas técnicas y tácticas que un ejército, concebido como representación y apoyo del sistema de orden interior, había despreciado. Esto no impidió el que el ejército cacanío se convirtiera en enorme máquina de guerra que exigía un hipertrofiado aparato burocrático, factor este que también contribuía a restarle efectividad.

El Reglamento de Servicio, de 1873, establecía para el "Ejército Imperial y Real" un contingente de 400.000 hombres en tiempo de paz, de los que 28.000 debían ser oficiales. A este contingente se sumaba el correspondiente a la guardia territorial de cada parte del Imperio (la Landwehr y la Honved). Semejante aparato humano difícilmente podía ser bien atendido en un país agrario que pretendía un bienestar social de la población. No ya la tropa, que era el proletariado militar y que se nutría de la correspondiente capa social, sino también la baja oficialidad sufría condiciones económicas no muy boyantes que se trataban de ocultar con privilegios sociales y con un espíritu de representatividad social que otras castas no tenían. Todo oficial, por el hecho de serlo, tenía acceso directo a la corte, es decir, era "hoff#hig". La presencia de los oficiales era el complemento ornamental de cualquier encuentro social o ceremonia oficial. Este privilegio y el hecho de que la mayoría de ellos procedieran de la pequeña nobleza rural, de la que frecuentemente eran segundones instigaba más su afán de medro y fortuna. El fracaso de sus aspiraciones sociales y económicas les empujaba al juego, que rara vez sacaba de apuros. El que, ante un escalafón que sólo a largo plazo ofrecía perspectivas de mejora económica, lograba obviar la tentación de la mesa de juego, difícilmente renunciaba a una ambición en la que

intriga ha sido una manera de relación normal en el ejército. Esta baja oficialidad - Fähnrich, Leutnant, Oberleutnant o Rittmeister - con escaso peculio, con un ayudante y habitación con antesala en el ala de oficiales del cuartel, es la réplica guerrera de ese burgués medio, integrado en el sistema a través de una actitud comercial o burocrática. Frente a éste, aquél tiene los privilegios de la superior función social desempeñada, la defensa, que, durante el largo período de paz del reinado de Francisco José, consistió mayormente en la preparación de una tropa a la que se enseñaba el ejercicio de unas armas, de dudosa efectividad, y a la que se embrutecía en un sistema de convivencia en el que primaba el poder expresado en la graduación jerárquica.

La serie de concesiones y privilegios y el prestigio social que se confería a los oficiales eran causa de descontento en un funcionariado que, a pesar de llevar todo el peso del sistema, se veía pospuesto al ejército. Entre la oficialidad y la aristocracia, existía una comunicación afectiva de simpatía, ya que ésta representaba subrogadamente a la dinastía y, a su vez, estaba integrada en el ejército. Por otra parte, la inferioridad efectiva ante la gran burguesía, que apoyaba su prestigio en el poder del dinero, era una última causa de tensiones sociales. La baja oficialidad hacía, en el conjunto de la Cacería, de mero "Statist", de comparsa, de figurante; eran "Bedeutungslose" de una sociedad en la que el dinero negaba una primacía que los privilegios y el prestigio social trataban de suplir. De este matiz situacional han derivado su problemática dentro de la sociedad y muchos de los traumas psíquicos interiores de la institución.

Ha sido el teniente la representación más típica de esta baja oficialidad. Hasta hace poco tiempo alevines de la casta en Sankt Pölten en Mährisch Weisskirchen o en Wiener Neustadt, su apertura al civil, del que necesitan para su vida de relación - una relación intraestamental hacia arriba les está vedada y hacia abajo

les degrada - revela paradigmáticamente las lacras de la casta, réplicas quintaesenciadas de las de la sociedad. En cuanto casta guerrera y en cuanto grado medio de la misma han sido el puente entre feudalismo y burguesía salvando los abismos existentes entre los diez mil de arriba y la gran masa, entre el Kaiser, cuyo poder representan, y la población; entre el Imperio y las nacionalidades. A esta función correspondía precisamente una disposición política del ejército que hacía servir, tanto a la tropa como a la oficialidad, en destinos alejados de su lugar de origen para así evitar una posible causa común con la población en sus pretensiones nacionalistas y para que el oficial o soldado, respetado en cuanto representante del Kaiser, se identificara con él y adquiriera una conciencia supranacional. En este sentido hay que afirmar el éxito de la función militar en la Cacanía. Sólo tras cuatros años de guerra continuada el ejército empezó a dar muestras de un cuarteamiento al que siguió un rápido desplome. La novela de Lernet Hohenia Die Standarte ejemplifica este proceso en las vivencias de un alférez que, con toda la ingenuidad y el idealismo interiorizado de un novato, se incorpora en los últimos momentos de la contienda, de cuyo fatal desenlace es testigo.

La casuística literaria de este teniente es enorme: Ferdinand Saar (Leutnant Burda) Karl Kraus (Die letzten Tage der Menschheit) o Felix Salten (Der Gemeine), etc., reflejan literariamente lo que pinceles costumbristas de Myrbach, Gause o Feiertag o las revistas cripto-anti-militaristas han testimoniado por su parte. En AS. es uno de los tipos más característicos: LG, FW, BA y SIMG, son otras tantas obras en las que esta figura militar interviene como prota- o deuteragonista. AS. se muestra muy familiarizado con el tipo. Si para conocerle no le hubiera bastado el año que sirvió como "Einjähriger Freiwilliger", la presencia de esta figura en los salones y cursos vieneses le habría sido suficiente para dominar literariamente, no sólo su situación social, sino también su psicología y sus normas de comportamiento.

La caracterización del tipo resulta verista y casi documental. La filiación fictiva de Gustl reproduce datos corrientes en la cotidianidad del Imperio. Gustl, de guarnición en Viena, en el cuartel del Alser, ha estado destacado en Przemyśl, en la Galitzia rusa entonces posesión de la Monarquía. Parece pertenecer a una nobleza rural, tal y como dan a entender, por una parte, sus dificultades económicas y, por otra, las posesiones familiares en una provincia innominada del Imperio, que, sin duda, no pertenece a la parte alemana del mismo: Etelka, el nombre húngaro de la muchacha que, en los períodos de permiso, utiliza como "descanso del guerrero" en su lugar de origen, "no habla una palabra de alemán": "Ob ich heuer im Sommer wieder zum Onkel fahren soll auf vierzehn Tage ... Wenn ich die ... wie hat sie nur geheissen ... Ah, ja: Etelka ... Kein Wort deutsch hat sie verstanden, aber das war auch nicht notwendig" (2, 209). Por si fueran pocos estos rasgos caracterizadores, le hace practicar con cierta frecuencia el sablazo pecuniario. A la hora de presentar al lector y de dar veracidad y concreción existencial a la figura, AS. no prescinde ni de la confesión política de Gustl: si no conservador, sí parece estar marcado con todas las pautas de pensamiento que su calidad de miembro de la casta militar y de una familia de "Grundbesitzer" le imponen: reaccionario, antisemita y anticlerical: "Gewiss ein Sozialist! Die Rechtsverdrehen sind doch heutzutage alle Sozialisten! Eine Bande ... am liebsten möchten sie gleich 's ganze Militär abschaffen" (2, 210). Muy parecidas, casi idénticas resultan las señas de identificación literaria de los teniente Kasda (SIM) y Karinski (FW). Los dos han escogido el servicio de las armas como única posibilidad de mantener una posición de relativo prestigio. Ambos, antes que renunciar a la casta (Quittierung), prefieren el suicidio o el asesinato: "Alles, alles steht für mich auf dem Spiel, nicht nur meine Existenz als Offizier. Was soll ich, was kann ich denn anders anfangen? Ich hab' ja sonst nichts gelernt, ich versteh' ja nichts weiter" (6, 177) es la reflexión que se hace Kasda ante la posibilidad de tener que abandonar el ejército. Por su parte, Karinski, en la misma situación argumenta: "Da könnte ich mich ja

gleich zum Onkel aufs Gut setzen und Kohl pflanzen ... Eher mir eine Kugel durch den Kopf" (I, 288). Su compañero Rohnstedtes muy consciente del destino que le espera, en el caso de que deba pedir la baja: "Schimpflich quittieren, das heisst für ihn: das Ende. Ich weiss es, wenn er auf diese Weise seinen Abschied nehmen muss, kann er nicht weiterleben" (I, 310). Tanto Kasda como Karinski dan muestra de antisemitismo y ambos delatan asimismo un origen provinciano:

Kasda, por ejemplo, recuerda la pequeña ciudad húngara de su infancia, la que su padre estaba de guarnición, y Karinski no es una patronímico de origen alemán.

Por lo que respecta a su situación espiritual, producto de una disposición natural que la educación en las escuelas militares ha potenciado, es calamitosa. Su cultura, por ejemplo, está limitada a la evasi Gustl no va más allá de alguna visita incidental a la Opera y sus lecturas quedan expresadas en esa escasa biblioteca de un tomo que pret de dejar como legado a su ayudante: los relatos de los descubrimientos polares de F. Nansen. Incluso le cuesta distinguir un oratorio de otros géneros musicales de gran apariencia. Su inmadurez afectiva queda reflejada en esa relación respetuosa, dócil y acrítica hacia el jefe de la unidad que, posiblemente, sustituye la ausencia de un padre todavía necesario: "...ich werde zum Obersten geh'n und ihm die Sache melden...Der Oberst ist immer sehr freundlich..." (2,215).

Un pasaje de la narración Die Weissagung nos da la medida de la existencia parasitaria de las guarniciones de provincias, carentes del bto y del reconocimiento sociales de las vienesas: "Mein Regiment lag damals in einem öden polnischen Nest. An Zerstreungen gab es ausser dem Dienst, der nicht immer anstrengend genug war, nur Trunk und Spiele. Überdies hatte man die Möglichkeit vor Augen, jahrelang hier festsitzen zu müssen, und nicht alle von uns verstanden es ein Leben in dieser trostlosen Aussicht mit Fassung zu tragen" (3,41). Las consecuencias de este "modus vivendi" eran las que a renglón seguido expone es oficial retirado: un camarada se suicida al tercer mes de estancia

en ese "nido", otro empieza a darse a la bebida hasta que esta afición le cuesta la "Charge", otro defenestra a su mujer y muere a su vez en el manicomio y, finalmente, un cuarto - y éste es el caso que más extraño le resulta al referente- se dedica a leer a los clásicos de la filosofía - Hegel, Platón, etc- muchos de cuyos pasajes sabe recitar de memoria, como los niños el catón. El mismo confiesa su estado de alma: "Was mich anbelangt, so tat ich nichts als mich langweilen, und zwar in einer so ungeheuerlichen Weise, dass ich an manchen Nachmittagen, wenn ich auf meinem Bette lag, fürchtete, verrückt zu werden" (3,41).

Dada esta situación cultural, social y espiritual de la casta, no es de extrañar que cuando empezaron a descargar las primeras nubes de la tormenta bélica del catorce, ésta fuera saludada con júbilo patriótico como una kermés que venía a poner fin al tedio de la paz.

Todo este lujo de detalles, utilizado con intención tipificadora, que coincide con el cuadro real descrito, dan a la caracterización contextual de esta figuras un verismo tal, que no es de extrañar que, cuando apareció la narración Leutnant Gustl en la Neue Freie Presse la institución viera reflejado no tanto un caso individual, cuanto el esquema típico del colectivo militar.

Dos de estas obras de ambiente militar (LG y FW) tematizan un problema nuclear de la sociología cacania y, en especial, de la institucional: las relaciones ejército-sociedad civil. Estas se ven perturbadas por la presencia no sólo de un ordenamiento peculiar del primero, sino también por un código, no escrito, de casta que trataba de afirmar su superioridad y sus privilegios frente al civil. Hasta tal extremo era efectiva esta conciencia de privilegio militar que formaba parte de los supuestos de actuación de la sociedad civil. Por eso, la prostituta de Reigen dispensa de pago al soldado al que se ofrece: "Zahlen tun mir die Zivilisten. So einer wie du kannst immer umsonst bei mir haben" (I,327). En estas dos obras citadas, el culto a la violencia propio de la institución, entra en conflicto con un afán de justicia por parte de un civil que pone en entredicho la dimensión moral del miembro del ejército. Tal es la trama argumental de LG. Ese culto y derecho a la violencia parece formar parte de su infraestructura psíquica. Durante cierto momento de la audición, Gustl se



percataará del efecto aniquilador de su mirada entre los civiles: Dass sie alle vor meinem Blick so eine Angst hab'n" (2,208). Al abogado que se ha atrevido a retarle le amenaza con un duelo que le reduzca a la inutilidad. A su contrincante sentimental, teniente de la reserva, no le permitiría los ejercicios en su compañía, etc. Las soluciones que en ambas obras daba AS al conflicto interestamental eran un ataque frontal contra esa manifiesta voluntad de poder que constituía el criterio y norte de la casta. Además AS denuncia toda una serie de vicios propios-narcisismo, ambición, chusquerismo y fanfarronería-que pretendía camuflarse tras el escudo del honor estamental. El miedo cervical a la "Quittierung" que posee a Karinski, a Gustl y Kasda pretende esconderse tras el honor de casta que oculta la poca valía y efectividad personal más allá del servicio a las armas. Sólo en un aspecto de la moral de casta el cuadro de la misma parece corresponder a las exigencias de la ética: todos manifiestan un desarrollado espíritu de camaradería, al que, sin embargo, frecuentemente renuncian: "Was gingen ihn die Menschen an? Kameraden -nun ja, aber eigentliche Freunde waren sie nie gewesen" (6,174).

Si a esta claudicación en los ideales de moral corporativa, juntamos la ambición - la afición al juego - el miedo a la degradación y, subrogadamente, a la muerte, tendremos completo el cuadro psíquico del oficial schnitzleriano. Con todo, la condena schnitzleriana no se dirige tanto contra el tipo individual cuanto a los agentes y a la causas que lo promueven. Todos ellos son víctimas - acaban suicidándose o asesinando pírricamente - del sistema que el ejército potencia. Son víctimas de una locura, tal y como califica Paul (FW) el código del honor militar: "Nicht ich spreche ihm das Recht ab, weiter zu leben; ein Wahn spricht ihm das ab, mit dem ich und alle menschliche Vernunft nichts zu tun haben". Rohnstedt: "Für sie ist es ein Wahn, andere sind in diesem 'Wahn' aufgewachsen" (I,311). Locura que no es otra cosa que el orgullo de casta, expresado, con toda la antipatía que el autor le merecía, en las figuras militares de Der Ruf des Lebens. En esta obra, un regimiento se obliga, bajo juramento, a un suicidio colectivo que repare su honor y su historial guerreros, manchado por la cobardía, medio siglo antes. Todos sus miembros son conscientes del sinsentido de su acción: "Keiner von allen, die damals kämpften und flohen ist mehr da, - gegen einen andern Feind ziehen wir aus und für einen andern Herrn, - die Fahne selber weiss nicht mehr, wer

sie trug ... der Teufel soll mich holen, wenn ich weiss, wofür ich mich niederschlagen lasse" (I, 1002). Sin embargo, el joven teniente que se atreve a considerar la situación más allá de los prejuicios, es incapaz de superarlos: "Von mir wird kein Heldenbuch berichten, und ich werde doch zu sterben wissen wie er" (I, 1002). La confesión retrospectiva que, el día antes de partir al frente en misión suicida, hace el coronel del regimiento, puede servir de modelo psico-sociológico de toda esta oficialidad: "Als ich in die Armee trat, war ich neunzehn, ich hatte Dienste genommen, um zu kämpfen, und an dem Tag, da ich ins Feld rücken sollte, wurde der Friede geschlossen. Da war mir natürlich zumute wie einem, dem man die Türe vor der Nase zuschlägt. Und vor der Türe stand ich zehn, zwanzig, dreissig Jahre - bis heute. Man tut da allerlei, um sich die Zeit zu vertreiben. Keinem andern kann ja so was passieren wie unsereinem. Es gibt keinen Doktor, dem sie dreissig Jahre lang Puppen für Kranke in die Betten legen, - keine Advokaten, die an gemalten Verbrechern ihre Kunst probieren, - und sogar die Pfaffen predigen öfters vor Leuten, die wirklich an Himmel und Hölle glauben. Ich aber war gezwungen, meinen Beruf zur Spielerei zu machen" (I, 998).

Ante la frustración de una vocación violenta que debía proporcionarle el acceso a la fama, va sintiendo la futilidad de la locura militar: "Denn wir hätten kein Recht mehr, um unser Leben zu spielen, da es ja nicht mehr uns gehört, sondern dem Kaiser, dem Vaterland - oder einem Wahn ...". Esta situación propaga un sentido lúdico de la existencia, un desinterés ante todo compromiso que no sea el que imponen las normas de las ordenanzas y del honor militares. A la hora de hacer balance de su existencia, el teniente Max sólo inventaría unas botellas de Borgoña: "Lässt man zurück, was man schon vergessen haben wird, wenn man am Zollhaus vorbeireitet? ... Ich habe auch noch ein paar Flaschen Burgunder im Schranke stehen und sage doch nicht, dass ich etwas zurücklasse" (I, 999).

En esta iconografía militar, auténtico manifiesto antimilitarista, AS. condena el sistema de convivencia que la sociedad impone y el ejército potencia, las pautas de comportamiento social de ambos apoyadas en la hipocresía, en la insinceridad y, en su caso, incluso en la cobardía y

a las que el ejército oculta tras una muralla de instituciones y convencionalismos militares. AS., acostumbrado por profesión a descifrar el lenguaje de los síntomas y al análisis de los mismos, ha confrontado, lo que el lenguaje psicoanalítico denomina, el "Ideal-Ich" de la casta con su "Real-Ich". En esta confrontación ha quedado al descubierto la futilidad del orgullo estamental, lo que obviamente ha resultado incómodo y traumatizante a una institución de cuño feudal, marcada y lastrada por una gran carga de narcisismo y agresividad. Que la labor analítica de AS. ha sido terapéutica, cabe deducirlo del hecho de que, cuando en el 26 da a la prensa SIM., el ejército ha recibido esta nueva denuncia, más cruda tal vez que la de LG, con cierto estoicismo. Bien es verdad que el ejército que recibió esta obra ya no era, tras la derrota del 18, el mismo que había recibido con enojo la primera.

#### 6.2.2.1.3. El artista o la pasión estética:

Junto a la vida, la otra divinidad de la efímera finisecular ha sido el arte. Una cultura que actuaba al margen de la razón y sin sometimiento a unas barreras éticas, si no quería profesar un nihilismo autodestructor, debía aceptar un valor sustitutorio, una jerarquía metafísica de la realidad. Por eso el finisecular sacrificó en el altar del arte haciendo profesión de fe esteticista. Este culto a la belleza, al arte era, pues, el corolario de la indiferencia política y social. Más de algún autor romántico y biedermeier austriaco había hecho del "feacio" ideal de vida. El vagante Taugenichts eichendorffiano coincide en su postura vital con el alegre pueblo de la Odisea. En este ideal de vida feacio, es decir, hedonista, el disfrute de las artes es un capítulo decisivo. W.M. Johnston ha señalado la dependencia de los tres fenómenos que ya hemos registrado anteriormente- prosperidad económica, gaya vida y esteticismo- en la Viena cacania. La primera ha activado la industria del recreo, uno de cuyos pilares era el consumo artístico. Esta serie causal tuvo como efecto una enorme actividad de promoción de las disciplinas artísticas. Los mecenazgos, nuevo en la alta burguesía y tradicional en la aristocracia, posibilitaron un ejercicio despresocupado

de intereses materiales a los bien dotados artistas que pueblan el panorama cultural del fin de siglo: Saar, Klimt, Makart, Hugo Wolf, Petzold, etc., han debido su consagración al influjo decisivo de algún protector o protectora, que continuaba así un mecenazgo que, tradición desde los tiempos de Haydn, Mozart o Beethoven, servía para consolidar el prestigio social de las clases altas.

El afán documental y verista de AS. no ha pasado por alto este tipo sin el que es imposible comprender el binomio "sociedad-cultura" en la Caçania. Por sus páginas pasan toda la gama amplísima de disciplinas artísticas que entonces prosperaban en su ciudad natal y cuya variada, prosopografía e iconografía registra con minuciosidad. Empecemos con el tipo que expresaba su propia actividad personal y, en parte, profesional: la del poeta.

En la Viena del Griensteidl pululaba un tipo de literato, impresionista, genial, bohemio y diletante, que un público con gran sentido de lo típico denominaba "Kaffeehausliterat". A tal constitución tipológica corresponde una serie de bocetos narrativos en los que AS. muestra su maestría en el género chico. En ellos reflexiona sobre una actividad y un tipo que era la expresión más exacta de su propia actividad. La estructura de la narración breve se adecuaba a las exigencias de representación de un tipo psicológico y profesional a mitad de camino entre lo diletante y lo genial y que sólo llegó a producir grandes obras maestras del boceto. Su pathos creativo era intenso, pero pasajero. MFY, DLB, DVG o los cuadros de Reigen que tiene como actante al poeta son escenas de la vida de bohemia vienesa. Sus protagonistas son siempre jóvenes escritores, a mitad de camino entre la profesionalidad y el diletantismo, entre el desclasamiento y la integración, que pasan las noches delante de sus cuartillas en las mesas del café y los días durmiendo una vigilia imposible. De no encontrar un mecenas-editor, quedarán definitivamente desclasados. Su talante poético se mueve a impulsos discontinuos y necesita la impresión, el estímulo ambiental para que su sistema nervioso trascienda los estados físicos y se eleve a lo espiritual. Albin, el protagonista de DVG, que intencionalmente representa la figura real de Peter Altenberg, nos da las líneas maestras de la estructura de este tipo,

cien por cien vienés:" Er ist Poet, Albin, und zwar ist er das Genie des Fragments; er hat noch nie etwas bis zu Ende geschrieben". "Kaffeehausdunst" v "Marmorplatte des Tisches" son condiciones indispensables para que empiece a escribir sus reflexiones, sus oraciones inconexas "mit irgendeinem überraschenden Epitheton" (1,11). El estilo es el hombre y por eso su literatura padece los mismos síntomas de su personalidad: la inconexión y la incompletez. "Seine Reflexionen enden gewöhnlich mit einem Gedankenstrich, so ein Gedankenstrich, der zu einem spricht: Bitte sehr, setzen Sie jetzt diesen Gedanken fort, wenn Sie können" (1.11). Su corpus literario, materialización de su realización personal y profesional, no se aparta de esta tónica: "Abgerissene Szenen, Brouillons zu Komödie, erstes Kapitel die schwere Menge, Skizze, Pläne flattern in losen Blättern ..." (1,11). Son genios a los que les falta la última inspiración, dirá Albin de sí mismo, pero, en realidad, de lo que carecen es de la primera disciplina y autodomínio para vencer un diletantismo que sólo en un uno por ciento de los casos alcanzaba una producción significativa y una notoriedad pública. Muchos de ellos fueron los conquistadores fracasados de un Eldorado del arte a los que el prestigio y la fama que la sociedad otorgaba al descubridor atraía a una profesión que no era la suya.

Esta misma idiosincrasia poética que hace vida del arte y viceversa, queda de manifiesto en MFY. Ypsilon es un "Ausgestiegener" del sistema que busca refugio en la poesía. También él es "ein Poet" - en Reigen AS. utilizará el término Dichter - que huye de la vida al arte, a la fantasía. "Die Weise, in der ihm seine Kunst zu Herzen ging" es lo que le hace inolvidable en la memoria de su colega. En la realidad civil y burguesa es un "studiosus philologiae" - "dies war Herr Martin Brand im bürgerlichen Leben" (1,23) -, pero la naturaleza vulgar y prosaica de la misma le hace refugiarse en la poesía, en los recovecos de su fantasía. Esta realidad burguesa, a través de la crítica, recibe con desprecios sus escarceos y piruetas poéticas - Schreibereien -, lo que le abre el camino a un "Aussenseitertum" que acabará en locura.

Si bien el Dichter - en los otros dos casos anteriores se trata de un "Poet" - de Reigen parece disfrutar de una posición más holgada, pues ha colocado alguna pieza en el Burgtheater y a pesar de un domicilio, con piano incluido, que revela cierta comodidad, no deja de tratarse de una habitación pequeña arreglada con gusto. Su "Revier" social queda entre los límites que señala la "süßes Mädel" y una actriz de segunda. Otra es la situación del "literato" de DLB. Aquí el literato, escritor de piezas "kühl, glatt und frech", es una persona bien situada que vive durante mucho tiempo por encima de sus posibilidades. Su estilo de escribir, su manera de crear también adolece de los defectos de la distracción y la incontinencia. De vez en cuando arroja a la chimenea de su villa de Hietzing una obra inconclusa, "das ich erst vor ein paar Wochen begonnen und an diesem Morgen, da es mir in seiner frechen und kalten Lustigkeit mit einem Male fremd, ja meines innseren Zustandes im eigentlichen Sinne unwürdig erschienen war, ins Feuer geworfen hatte". A pesar de ser ya un poeta más establecido, revela la misma disposición psíquica y creativa que sus colegas más desafortunados. "Ocurrências" y "juegos de pensamiento" son a menudo el objeto de su actividad literaria: "Wie oft in meinem Leben hatte ich böse, verbrecherische, teuflische Einfälle und nicht minder edle und opfervolle nach Dichter- und Narrenart ungehindert ihre Bahn laufen lassen; es waren Spiele der Gedanken, für die ich mich, weder im Bösen noch im Guten als verantwortlich empfinden konnte" (5,17). Todos los rasgos parecen indicar que este médico literato que en Florencia alquila la villa del conde Bardi es, de nuevo, la personalidad autorial que en 1917 hace repaso de sus vivencias de juventud con Mizzi Glümer o Marie Reinhardt, a través de un desdoblamiento de la misma en las dos profesiones que encarnaba: la del poeta y la del médico. De nuevo, también aquí una de sus figuras va más allá de lo típico para expresar un destino individual y concreto. AS. parece profesar una teoría de la novela que coincide con la que hacía un siglo había expuesto F. Schlegel: "La mejor de las mejores novelas no es otra cosa que una, más o menos disimulada autoconfesión del autor, el producto de la experiencia la quintaesencia de su idiosincrasia"

DWIF parece la realización sistemática de esta concepción vivencial del género. La obra tiene como núcleo argumental el desarrollo de la personalidad - en el sentido que contiene el término alemán "Entwicklungsroman" - de un aristócrata que siente la vocación musical. El contexto existencial de la novela es la intensa vida musical que frecuentemente catalizaba una no menos intensa vida de relación social en las diversas instituciones musicales de la capital danubiana. Desde los "Volkssängerlokale" del Prater y de la "Vorstadt" hasta los bailes de sociedad y de la corte, la música ligera, el género chico de este arte, era el núcleo de reuniones que congregaban al más diverso público. De ahí la floración de la opereta vienesa que en ciertos momentos sirvió de modelo estructural a muchos otros géneros de otras disciplinas artísticas - su influencia es evidente en las comedias de Bahr o de Molnar - y que ha suministrado el modelo estructural, basado en el happy end, al cine americano. La canción vienesa, "Wiener Lied", plena de musicalidad y rayana en el kitsch, que también suministró el modelo a lo que en la segunda posguerra sería la "chanson" francesa, tentaba y atría a espíritus cuya forma de expresión normal era el género mayor de la música.

Por su parte, la música seria ha ocupado la primera página de la actualidad vienesa: la guerra wagneriana, que tuvo como principal combatiente la personalidad de Hanslick, la actividad de Bruckner, Brahms - asentado en Viena desde los años 60 -, la escuela dodecafónica y toda una serie de grandes directores e instituciones musicales - los célebres "filarmónicos" y la Opera, que ocupaba cada puesto con dos músicos - crearon el ambiente propicio para que la vida pública - cultura y sociedad - tuvieran en la música su punto de referencia. Los numerosos "salones" que casi toda familia pudiente atendía, tenían como plato fuerte, junto a la lectura de poemas o discusiones filosóficas o políticas, el capítulo musical, en el que algún artista renombrado o principiante - dependiendo de la consideración económica de la familia - bien "fantaseaba" (=improvisar), "preludiaba" o "modulaba" algún tiento introductorio o ejecutaba composiciones propias o consagradas, acompañado frecuentemente de una soprano, con la

que posteriormente podía entablar una liaison pasajera. Precisamente el ambiente del salón musical, perfectamente recogido por Schnitzler, da la situación de partida a la obra. Su voluntad testimonial y autobiográfica es manifiesta y ha sido señalada por el propio autor. Sin embargo, dadas las numerosas referencias personales, propias y ajenas, que AS. utilizó, se ha servido de la metátesis y del cifrado para camuflar una acción y un ambiente que reproducía con exactitud y en todo su claro-oscuro, episodios y estructuras sociales reales de su entorno. Conservando una gran fidelidad a los acontecimientos por él vivenciados, desplaza la personalidad de los protagonistas para evitar una referencia directa a personas de la vida pública vienesa. El mismo parece haber encarnado las diversas facetas de su personalidad en diversas máscaras: la del protagonista, compositor aristócrata - durante toda su vida AS. ha sido un aficionado virtuoso del piano en el que llegó a componer temas para sus obras -, la del escritor Bermann y la del pensador Nürnberger.

Tres son los componentes de la personalidad del protagonista Georg von Wergenthin: juventud, capacidad creadora y carácter aristocrático. Los tres componentes parecen ponerse en relación con una figura fictiva que entonces servía de modelo a la nueva sociedad post-fundadora: el Zaratrustra. Como éste, Georg es un solitario, un anacoreta. Su desprecio del entorno, de lo masivo, de lo igualitario, de aquello que hace semejante unos a otros, es así manifiesta: "Während er so am Fenster stand und in den Park hinunterschaute, empfand er es wie beruhigend, dass er zu keinem menschlichen Wesen in engerer Beziehung stand" (4 12). Muy próximo el fin de la novela, después de que la fantasía del autor le ha sometido a una serie de presiones para domar su soledad, su "Einzelgang", siente de nuevo el placer de soledad: "Er war froh, dass er sich mit niemandem verabredet hatte und allein bleiben durfte" (4, 313). Estado de alma que repite el inicial del personaje: "Ein ähnliches Gefühl der Befreitheit kam freilich beinahe jedesmal über ihn, wenn er auch nach schönerem Zusammensein, von einer Geliebten Abschied nahm" (4, 84 ).



Casi una idéntica disposición neurótica a la soledad manifiesta también el otro protagonista masculino más destacado: Heinrich Bermann. Lo que funda la hipótesis de la base autobiográfica del personaje: "Alleinsein, Fremde, Bewegung, war es nicht ein dreifaches Glück, das er genossen" ( 4,85 ).

La acción de la novela es la lucha que mantiene Georg con toda una larga y complicada serie de situaciones por preservar su independencia, y resistirse a un establecimiento en un medio que abortaría su espíritu aventurero. Su relación con las numerosas mujeres que cruzan su existencia donjuanesca parece reproducir la misoginia del Zarathustra, pues la mujer representa el mayor peligro para su "Beziehungslosigkeit": "Und nicht in der Linie des seinen lag es, Verpflichtungen ernster Art zu tragen, heute schon und vielleicht für alle Zeit an ein weibliches Wesen festgebunden zu sein" (4, 110). También como el Zarathustra odia el sistema y la decisión intelectual: "Ich entwerfe viel, aber ich mache nichts fertig. Das Vollenden interessiert mich überhaupt selten" (4,86). En otra ocasión, en el Salon de los Ehrenberg reconoce su condición de diletante: "Und wenn man kein Genie ist, so ist es schon besser, man ist ein ehrlicher Dilettant ... als ein aufgeblasener Künstler". (4, 115). Su elevación sobre la masa queda claramente formulada: "Ich fühle mich also durch keinerlei Tadel und keinerlei Lob verletzt" (4, 118). Su hermano tendrá que reprocharle, como aristócrata, su poca laboriosidad: "Aber du arbeitest doch eigentlich verflucht wenig" (4, 152).

Indiscutiblemente esta fisionomía espiritual coincide con el retrato robot del héroe nietzscheano, del que Schnitzler ha intentado ser réplica, al menos en cierta fase de su vida. Rehuyendo la responsabilidad, se niega a entrar dentro de las categorías y criterios que impone el patrón-bien. Si no bastarán estos rasgos caracteriológicos espirituales del tipo para identificarle, la mención que en cierto momento de la novela se hace del autor del Zarathustra es una pista sospechosísima en este sentido. Georg, a juzgar por

las reconvenciones que recibe del Dr. Stauber, es un asiduo de Nietzsche y de Ibsen y pretende, como buen discípulo del superhombre, superar cualquier prejuicio. El doctor debe descubrirle que tras el culto a Zaratustra se puede guarecer el más insensible filisteo. En un intento de hacerle ver que no las ideas, modernas o antiguas, de cualquier signo, sino la autenticidad que se profesa, constituyen al hombre nuevo, le echa en cara una adepción o una confesión nietzscheana a la que como alternativa válida propondrá un mundo de valores antinietzscheano: "Aber glauben Sie mir, es gibt heutzutage, selbst unter den jungen Leuten, die bei Nietzsche und Ibsen aufgewachsen sind, geradesoviel Philister als es vor dreissig Jahren gegeben hat ... Und früher wieder, wissen Sie, in der Epoche, aus der ich eben kommen, wo die Begriffe so unwiderruflich feststanden, wo jeder zum Beispiel genau gewusst hat: man hat seine Eltern zu verehren, sonst man ist ein Schuft ... oder wissen Sie, in der Epoche, wo jeder anständiger Mensch irgendeine Fahne hochhalten, oder wenigstens irgendwas auf sein Banner geschrieben hat ... schon damals haben die sogenannten modernen Ideen mehr Anhänger gehabt, als man ahnt ... Es gibt überhaupt keine neuen Ideen. Neue Gedankenintensitäten - das ja. Aber meinen Sie im Ernst, dass Nietzsche den Übermenschen Ibsen die Lebenslüge erfunden hat" (4,147).

Así, pues, el artista G. von Wergenthin se identifica a través del arte, único compromiso admitido, con el superhombre. Mejor dicho, ni siquiera el arte es capaz de comprometerle: es sólo un instrumento a través del cual manifiesta su rechazo del orden existente e impuesto. Su arte es el modo de existencia del superhombre. Tal es el valor del artista en la sociedad finisecular. Otros artistas schnitzlerianos como el pintor Weldein (R), el músico Florian Wandelmeyer (ET), Weiring (L) o Brand (MFY), anclados en la mediocridad y la resignación, harían gala de idéntica actitud nietzscheana si su situación socio-económica y su situación vital se lo permitiera. La opción alternativa al fracaso social y profesional que sufren, es decir, la bohemia desplazada, requería una fuerza que no todos poseían.

#### 6.2.2.1.4. El burócrata: el peso del Imperio o la frustración:

La importancia de este tipo profesional en la Austria cacaña databa de antiguo. El sucesivo acopio de nuevos territorios a la dinastía habsbúrgica tenía como efecto una diversificación cada vez más grande de la composición étnica, lingüística y cultural del Imperio. Para poner coto o, al menos, cauce a tal heterogeneidad - en 1900 no había prácticamente ninguna mayoría absoluta en todo el Imperio- se arbitró la potenciación de la burocracia que ya la reforma administrativa de José II había establecido. Esta, un organigrama unificado de comportamiento y de actuación administrativa, ayudó a crear una conciencia de estado o, al menos, a fundar la unidad de soberanía. Fue así como surgió una clase profesional de servidores del estado que compartía con el ejército la responsabilidad de un mantenimiento y que, con el transcurso del tiempo fue desarrollando una gran conciencia de gremio y una normativa de conducta muy precisa y caracterizadora.

El cuadro de esta profesión es ambiguo y ambivalente. La mayor parte de los historiadores están de acuerdo en salvar la integridad moral de esta clase que, muy al contrario de la burocracia rusa, por ejemplo, sólo se plegaba ante fuerza mayor, como era la frecuente intervención de los allegados a la Corte. Al revés de su probidad, su eficiencia y creatividad administrativas merecen de casi todos los historiadores juicios descalificadores. No resulta arriesgado afirmar que la falta de imaginación, así como la complicación organizativa eran rasgos definitorios y muy caracterizadores de la burocracia cacaña: *Trägheit kontra Reform* y *"Einhelligkeit gegen Bestechlichkeit in einer antiquierten Bürokratie"* son los epígrafes definitorios que la obra de Johnston le dedica. La crítica despiadada de Kraus, que acuñó el término *"Bürokretinismus"* para calificar la actitud humana de estos burócratas, sin estar tal vez justificada en todos sus términos, sí que tenía una base real. Es normal que, en un ambiente cerrado y de anulación de la personalidad como es, en general el de la burocracia estatal y era, en particular, el vienés, prospera

un tipo de hombre con todos los rasgos de resentimiento y mezquindad con que Kraus los presenta. La preterición frente a los militares y el poco margen que el sistema dejaba a la expresión espontánea de la personalidad dieron como resultado el tipo de "österreichischer Beamte", que al mismo tiempo que tenía un gran sentido del deber y de la sujeción a la norma del esquema, estaba marcado por el resentimiento. Por lo demás, cuanto más baja era la posición profesional, más cedía esa incorruptibilidad que era blasón del cuerpo. El cuadro que ofrece el "fideliter Gefängniswärter" Frosch en la Fledermaus de Halevy-Strauss es confirmado por Johnston. Por su parte, frente al civil de a pie mostraba el mismo orgullo de casta que tanto le molestaba a él en el militar. Si a esto se añade un escalafón complicado y unas retribuciones no muy halagüeñas, se puede comprender fácilmente que la burocracia cacania era nido de incubación de personalidades marcadas por la ambición y la frustración.

La documentación literaria del tipo en estado puro no es muy frecuente, si bien es significativa, ya que pone de manifiesto ejemplarmente el esquema del hombre tipo. Evidentemente el burócrata no es creación de la sociedad industrial, pero acusa los vicios y virtudes de ésta con mayor intensidad. Junto a numerosos "Hofräte", "Sektionsräte" e, incluso, ministros que aparecen en diversos dramas y que constituyen la clase establecida del grupo - Rudolf von Heysskal (KDV), Rudolf Ormin (SDE), Dr. Winkler y toda la serie de profesores de Professor Bernhardt, en los que las ingerencias de otros componentes les hacen difíciles representantes del tipo profesional - existen dos narraciones en las que el componente profesional del tipo constituye el centro del análisis schnitzleriano: Flucht in die Finsternis y Ein Erfolg.

La primera da con bastante precisión la situación social de un funcionario de grado medio - Robert es "Sektionsrat" -, si bien la problemática de la obra y el análisis psicológico del personaje de la misma no están centrados en el componente profesional de su personalidad. Habiendo dado síntomas de una posesión monomaniaca,

los médicos le han aconsejado un viaje de descanso. Sus ingresos como funcionario en el ministerio y sus ahorros, provenientes, en parte, de la herencia familiar, le permiten el esfuerzo económico que esto supone. Sin embargo, de vuelta a Viena debe alojarse, mientras busca otra acomodación más holgada, en una pensión ni muy decorosa ni representativa de su cargo: "Hinter einer Kirche, zwischen hohen, düsteren Häusern der inneren Stadt gelegen, bot er nicht den freundlich-festlichen Anblick dar, mit dem neuentstandene den Anlangenden willkommen zu heissen pflegen; Robert aber hatte gerade diesen gewählt, nicht nur, weil seine Geldmittel, wenn auch leidlich zusammengehalten, ihm einen längeren Aufenthalt in einer der modernen Fremdenherbergen nicht gestattete (5,130). Esta situación financiera claroscuro, sin embargo, no le impide que su primera disposición en la ciudad sea, tras la búsqueda infructuosa de un nuevo domicilio, la visita de su café. Al final de la velada, que se prolonga hasta las dos de la madrugada - caso excepcional: "Ein Glück, dachte er, dass man noch keine Amtsstunden einzuhalten hat und sich morgen wird ausschlafen können" (5, 139) -, y con har- to arrepentimiento interior, deposita sobre el platillo del pianista, en un afán de ostentación que le deje a la altura de sus con- tertulios, una moneda de diez coronas: "In den Teller auf dem Deckel des Pianos legte er zu den dort schon gesammelten kleineren Münzen ein goldenes Zehnkronstück, ärgerte sich zugleich, wagte aber nicht, es wieder zurückzunehmen". Ciertos convencionalismos sociales y la dependencia del simbolismo estamental no hacen más que acentuar una inseguridad y una sensación de frustración. Los efectos psíquicos que una posición subordinada continua ejercen sobre él, se trasfor- ma en un miedo que va constituyéndose en estructura psíquica. Mientras hace memoria de sus últimas labores profesionales, advierte su situa- ción de preterido "zweifelloos nur darum, weil Hofrat Palm mit Eifersucht darüber wachte, das man ihm nicht jemand an die Seite setze, der von diesen Din- gen mehr verstand als er selbst" (5,145). A pesar de todo, su sentido del deber y la necesidad de ver reconocida su valía, le hacen añorar su puesto de tra- bajo, del que está voluntariamente excedente. Además sus condiciones de trabajo son decierta comodidad: "Robert verspürte Heimweh nach seinem Kanzleiraum, nach dem grossen Schreibtisch, dem bequemen und

schwarzledernen Lehnssessel, den hohen Regalen mit den Aktenfasziken, den gelblichen Wänden mit den Landkarten und Tabellen, er sehnte sich nach einem Wirkungskreis, wo es ihm beschieden wäre, wahrhaft Nützlichendes zu leisten und die Anerkennung seiner Vorgesetzten, vielleicht gar ein Lob aus des Ministers eigenem Munde zu erringen". (5,145).

Esta situación de mediocridad y de frustración - es consciente de su valía no reconocida - irá marcando una personalidad constitucionalmente depresiva que acabará en la locura. Por su parte, R. von Heysskal (KDV), siendo también "Sektionsrat", parece estar más situado y establecido, a juzgar por el círculo de amistades en el que se desenvuelve. Esto no es óbice para que su actitud sea del más subordinado sometimiento frente a las clases superiores: "Küßse untertänigst die Hand, Durchlaucht" es el saludo que dirige a la princesa Wegenbaeh. Su natural adúlador - "Durchlaucht-haben wirklich ein goldenes Wiener Herz" (II,961) va unida a una clara tendencia al chismorreo y la calumnia. En este ámbito parece estar al tanto del último chiste, que sabe manejar con habilidad: "Und das Pikante, ja gewissermassen Sensationelle an der Sache ist, dass, wie sich die Herrschaften wohl erinnern werden, Aureliens Vater, der Graf Merkenstein, den Vater Reisenberg aus triftigen Gründen im Duell erschossen hat" (II, 904) , o "Ähnlichkeit? Wissen Sie denn nicht, dass er von jeder Frau, die ihm sitzt, zwei Bilder malt? Das eine offiziell im Kostüm und dann ein anderes?" (II,850).

El psicoanálisis literario del tipo está más enfocado en la breve narración Ein Erfolg. Aquí el sujeto es un miembro del bajo funcionario, un "Sicherheitswachmann", es decir, un policía. La situación utilizada por Schnitzler raya en lo subrealista o, al menos, entra dentro de esa motivica que muchos de sus intérpretes explican con el uso de un término freudiano: "Die Allmacht der Gedanken". A pesar del entusiasmo con que ha profesado su nueva actividad y a

pesar del celo que en ella pone, no consigue ningún éxito profesional - la formulación de denuncias policiales -, hasta que, vejado a causa de su escaso éxito social y profesional por la que va a ser su esposa, denuncia a ésta. Toda su suerte parece cambiar de repente. El desarrollo del argumento no deja de estar cargado de ironía y humor. Sin embargo, a través de él se nos presenta la suerte y el destino existencial del tipo: la amargura y el sentimiento de fracaso domina su estado de ánimo. Todo su prestigio social depende del éxito, convencionalmente fijado, que obtenga en el ejercicio de sus funciones. Este éxito, además de no depender de él, es un éxito estadístico no real: no consiste tanto en que en su "rayón" no se cometan acciones delictivas - tal es su caso -, cuanto en que presente un palmarés de denuncias suficiente que le abran la puerta al ascenso: "Engelberts Aussichten auf Beförderung waren trüb, ja verzweifelt. Denn diese drei Jahre waren vergangen, ohne dass ihm ein einziger Erfolg geblüht hätte ... Engelberts Vorgesetzte hegten Misstrauen gegen seinen guten Willen, die Kameraden hatten keine Achtung mehr vor ihm, und Kathi, die früher sein Trost in trüben Stunden gewesen war, begann ihn auf bitterste zu verspotten". (2, 197). El culpable de esta situación es un destino o duende socarrón, por lo demás muy frecuente en la burocracia, que se empeña en calmar y adormecer "alle bösen Triebe" allí donde patrulla el policía Friedmeier. Su autopercepción está dominada bajo signos negativos: "So stand er auch heute auf seinem Posten mit dem granvollen Bewusstsein seiner Überflüssigkeit und Lächerlichkeit" (2, 197). Ni siquiera la persona más allegada es inmune al desprecio que toda la sociedad siente por él. Para romper el maleficio del destino y el círculo de fuego con que le ha marcado el aparato en el que se halla integrado, Friedmeier deberá arrestar a su novia, lo que servirá no sólo para perderla sino para lanzarla en brazos del insolente estudiante de medicina que se le enfrenta. Sin establecer comparaciones valorativas, cabe decir que tanto la concepción como el desarrollo y desenlace argumentales tienen ciertas virtualidades grotescas que los acercan al mundo de la burocracia kafkiana. El tono es exagerado y toda la narración está a medio camino entre el absurdo y lo subrealista -de cuño schnitzleriano, entiéndase-, guardando una apariencia de verismo a la vez que una traza adecuada a la naturaleza del motivo y del tipo que se analiza. No resu-

ta exagerado, o no debe al menos, el acercamiento hermenéutico de este Beamter a los funcionarios kafkianos de "El Proceso" o "El Castillo". El "Ausgang" en Schnitzler no es trágico como en el pragués; más bien conserva una tonalidad a media luz entre lo costumbrista y lo grotesco más despiadado, por lo fino y perfilado. Sin embargo, documenta con gran sarcasmo la sinrazón de una burocracia, la cacania, que poseía caracteres similares a los de cualquier otra de la sociedad burquesa.

\* \* \*

De toda la gama de actividades que el hombre desempeña como auto-expresión, en servicio de la colectividad o como medio de subsistencia, AS. ha destacado como característicos, a juzgar por la frecuencia, intensidad y riqueza de rasgos, unas profesiones que por constitución interna responde ejemplarmente a la estructura del supra-segmento tipológico finisecular que hemos denominado "hombre tipo". Mientras el artista muestra un gran descompromiso con una realidad que no sea la íntima vivencia objetivada u objetivable en la obra, el oficial, que se mueve a impulsos de condicionamientos sociales, adopta el modo de vida que, más o menos encubiertamente, mejor responde a las necesidades de un yo prerracional dominado por la auto-afirmación y el egoísmo. A su vez, el burócrata, al servicio de una máquina estatal, manifiesta todo el "malestar" del sistema al que sirve, mientras el médico registra con exactitud rigurosa y escéptica un proceso al que no quiere asistir como agente. Estos tipos, a la vez que encarnaciones profesionales de la época, son variantes profesionales que expresan una constitución típica social y humana de la cacania. En ningún país europeo se registra una clase médica con un cuadro profesional de tal ambivalencia, o una casta militar con tal grado de representación social al mismo tiempo que de ineficacia táctica; el artista vienés, por su parte, era la expresión más típica del "Geisteszustand" de la capital danubiana, en la que el culto a lo bello y el diletantismo se apoyaba en una tradición más que secular de concepción esteticista de la vida; finalmente, en ningún otro país el funcionario había interiorizado en tal grado un sistema de administración marcado, paradójicamente, por la



eficacia política y la infecundidad administrativa. El valor documental de la obra schnitzleriana queda de nuevo de manifiesto.

#### 6.2.2.2. Tipología social

##### 6.2.2.2.1. El aristócrata:

La abundancia real de este tipo iba a la zaga de su efectividad social. Ya hemos distinguido anteriormente los dos niveles de alcurnia y, la mayoría de las veces, de poder económico que, se daba en la nobleza imperial, así como la ampliación que este estamento experimentó con la incorporación de nuevos territorios a la Monarquía. Frente a la nobleza rural, que limitaba su influencia a las posesiones familiares, la gran aristocracia - condes, príncipes, etc. - tenía, gracias a su residencia en la corte, a su representatividad y a sus privilegios, una gran influencia social. La alta aristocracia - como tales eran considerados los primogénitos de familias que en la cuarta generación, en orden ascendente, tuvieran todos sus antecesores con títulos nobiliarios de conde o príncipe - junto con los miembros de la familia real imperial - los descendientes de ésta, en cualquier grado de generación, recibían la dignidad de archiduque o archiduquesa; en el reinado de Francisco-José llegaron a sumar más de sesenta, teniendo en cuenta la numerosa prole de María Teresa - han suministrado a través de la alta burguesía las pautas de comportamiento a toda la sociedad. Los privilegios que disfrutaban, así como las rentas que obtenían de sus feudos, les permitían un tren de vida que dió, si no la ocasión, sí el ideal del feacio vienés. El Príncipe Schwarzenberg, por ejemplo, obtenía de los 7 fideicomisos que disfrutaba en Bohemia las rentas de 12 castillos, 95 lecherías, 12 fábricas de cerveza, 2 azucareras, 22 serrerías y varias minas de grafito (44). Bien es verdad que esta aristocracia, si bien hacía gala de un paternalismo feudal a ultranza, desempeñaba una función social hasta cierto punto aceptable, ya que hacía funcionar sus feudos como empresas agrícolas, que, además de conseguir una gran productividad, mantenía un régimen de trabajo socialmente avanzado.

Su única aspiración profesional ha sido el servicio en el ejército, lo que les proporcionaba una mayor vistosidad, si bien esta orientación tradicional de su actividad fue cediendo a medida que las posibilidades de disfrute y de placer crecían en una Viena cada vez más cosmopolita. Por eso el Príncipe de la Corona en uno de los numerosos panfletos anónimos que publicaba - el panfleto en cuestión apareció en Munich durante una estancia suya en Londres - llegó a quejarse del poco interés social de una aristocracia que ni siquiera se preocupaba por servir, como era tradición secular, en las filas del ejército. Años después, en 1959, todavía Lernet-Holenia pretendía justificar la existencia de la nobleza - abolida oficialmente en 1919 - sobre la base de una dedicación a unas tareas sociales y morales - pacifismo, beneficencia, cultura - de las que había estado anteriormente apartado. El autor, desde la revista Forum (45), señalaba aún entonces como los escollos que harían peligrar la existencia del estamento las mismas lacras que la habían conducido a la decadencia: superficialidad, snobismo, incultura, etc.

Actitudes y comportamientos como los del archiduque Otto, padre del futuro Emperador Carlos, insolente, bravucón y hasta sacrilego, si bien manifestaciones máximas de la depravación y cinismo que podía tolerar al sistema, no eran casos únicos. Johnston (46) menciona una de sus más celebradas y escandalosas costumbres, consistente en aparecer desnudo ante las damas del Sacher, vestido sólo con un sable y un quepis.

El propio Schnitzler ha sufrido más de una vez las impertinencias y caprichos de estos miembros de la Corte. Más de una vez han actuado ante la censura estatal para que interviniera alguna obra del autor. La Cacatúa Verde, por ejemplo, fue retirada ante el deseo de una archiduquesa que sintió ofendido su sentido de clase y su sentido histórico - odiaba la Revolución Francesa - por la utilización de que del episodio histórico hacía AS. en la obra.

Distinto, o, al menos, no tan llamativo era el cuadro de la nobleza rural o pequeña nobleza. "Baron", "Freiherr", "Edler" o "Ritter" eran designaciones nobiliarias que se conferían a personas, mayormente de origen burgués, que hubieran prestado algún servicio distinguido a la corona. Estas dignidades seguían, sin embargo, ejerciendo, con el celo del burócrata o el interés del científico, sus actividades profesionales. Es más, estos títulos así como sus equivalentes burocráticos - Hofrat, Ministerialrat, etc. obligaban a una mayor dedicación y rendimiento. Cabe decir que el abuso del poder, la corrupción y el parasitismo social, que encontraba amplio campo de actuación en la vida alegre vienesa, eran tónica general sólo en los niveles altos de este estamento. Tal es el cuadro, al menos, que AS. nos transmite del mismo.

Aquí, como en las restantes caracterizaciones tipológicas, AS. ha hecho una doble utilización: la típica y la personal o individual. Obras que registran la presencia del aristócrata - en sus dos estratos - son, entre otras, las siguientes: ZS, KM, FF, KIV, RT, DSDFL, etc. En la mayoría de ellas AS. hace una utilización típica de la figura, que normalmente actúa de comparsa. Su caracterización literaria responde al cuadro real que hemos tratado. Su aspecto exterior coincide con la fisionomía del dandy, tipo al que la aristocracia prestaba los más excelsos ejemplares. Así, por ejemplo, Felician von Wergenthin (DWIF) "schlank und schön, blickte mit seinen kalten, grauen Augen an Dingen und Menschen vorbei, sprach ein paar höfliche Worte, halblaut, beinahe wegwerfend, und setzte sich ans Bett seiner Mutter, der er zärtlich die Hand streichelte und küsste" (4, 17). El aura de su personalidad es "von uralter Vornehmheit, kaltblütiger Verführung und eleganter Todesverachtung". Las caracterizaciones de las diversas figuras del tipo siempre repiten el mismo cliché de corrección y elegancia: "Schlank, blond, elegant, gar nicht geckenhaft" - Sigismund en ZS -; "schlank, beinahe mager, glatt rasiert. Dunkelblondes rechts gescheiteltes, nicht zu kurzes Haar, das an den Schläfen zu ergrauen beginnt" - Sala en DEW -; Falkenir im Sommeranzug,

um vierzig, glatt rasiert, dunkles Haar, ergraute Schläfen (XDV)

Su forma de vida es el cosmopolitismo -viajes, estancias alternadas según la estación, etc. -."Da die Heilung auf sich warten liess, wurde der Haushalt in Wien aufgelöst, und so fügte es sich, dass der Freiherr mit den Seinen durch viele Jahre eine Art von Hotel - und Wanderleben führen musste. Ihn selbst führten Geschäfte und Studien manchmal nach Wien, die Söhne aber verliessen ihre Mutter beinahe niemals. Man lebte in Sizilien, in Rom, in Tunis, in Korfu, in Athen, in Malta, in Meran, an der Riviera, zuletzt in Florenz; keineswegs auf grossem Fuss, aber doch standesgemäss; und nicht so sparsam, dass nicht ein guter Teil des freiherrlichen Vermögens allmählich aufgesetzt worden wäre". (4,9). Su programa diario, la aventura, el teatro, la cita, la excursión o el deporte: "Die Fahrt mit Frau Marianne im geschlossenen Fiaker durch den verschneiten Wald. Der maskierte Abend bei Ehrenbergs, mit Elses tiefsinnig-kindlichen Bemerkungen über "Hedda Gabler", der sie sich verwandt zu fühlen behauptete, und mit Sissys raschem Kuss unter den schwarzen Spitzen der Larve. Eine Bergtour im Schnee, von Edlach aus auf die Rax, mit dem Grafen Schönstein und Oskar Ehrenberg, der - ohne angeborene alpine Neigungen - gern die Gelegenheit ergriffen hatte, sich hochgeborenen Herren anzuschliessen. Der Abend bei Ronacher mit Grace und dem jungen Labinski, der sich vier Tage darauf erschossen, man hatte nie recht erfahren, ob wegen Grace, wegen Schulden, aus Lebensüberdruß, oder ausschliesslich aus Affektionen". (4, 11)

La situación tónica del aristócrata schnitzleriano es, pues, la de una persona que, frecuentemente libre incluso de compromisos matrimoniales, ~~parte~~ su ocio entre el caballo y la espera de la meretriz - mayormente bailarina o cantante - de turno. Tales, por ejemplo, el baron Leisenbogh (FL), el conde Arpad (XM), el príncipe Segismund (LS), etc. A menudo se ven aquejados de una especie de apatía o "spleen" que combaten con la búsqueda de una amistad o de una afición intrascendente, viajes, el caballo, etc.:

Aber zu nichts Lust, alter Freund. Das ist die Geschichte'. Nicht einmal ins Kasino bin ich hineingefahren. Weisst du, was ich g'macht hab' die letzten Abende? Da unterm Baum bin ich g'sessen mit der Mizzi, und Domino haben wir g'spielt" (I, 135 ).

El barón Leisenbogh (DSDFL), que aparece adornado con la afición a las artes, vive pendiente de un mecenazgo que le permite el trato, a veces erótico, con unas divas a las que él descubre o protege. Cuando le sorprende la narración schnitzleriana, está empujado en la formación de una joven cantante a la que la espera su primera aparición en público: "Damals sorgte er für die künstlerische Ausbildung einer schlanken jungen Dame mit rotem Haar und wohnte einem Theaterabend in der Theater Gesangschule Eisenstein bei, an dem sein Schützling als Mignon zum ersten Male öffentlich auftrat" (3,59). Así, a través del mecenazgo, cree conferir a su existencia parasitaria la funcionalidad social de que carece. La misma tarde en la que presenta a la hasta entonces protegida, conoce a Clara, a cuya disposición pondrá inmediatamente toda su fortuna: " ... und erklärte ihr, dass er ihr sein Herz, sein Vermögen und seine Beziehungen zu der Intendanz zur Verfügung stellte" (3,59). La nueva favorita, al tiempo que aprovecha las ofertas económicas, va dando largas a una relación platónica, que hace vivir a Leisenbogh entre la tenaz esperanza y la neurosis depresiva. Su vida relajada y carente de deberes sociales ayuda a ello. Su programa diario se ajusta al siguiente tenor: por la mañana paseo a caballo por el Prater, paseo en el que alterna galope y trote; en el Praterstern cambio a fiacre para encargar las correspondientes rosas para su protegida, desayuno en su casa del Schwarzenbergplatz, reposo en el diván, cambio de atuendo, paseo por el Ring, etc.

Idéntica disposición dilatante y parásita tiene el Príncipe "von und zu Moradas-Lohsenstein" (2S). También él, como Leisenbogh persigue a una artista, una cantante, a quien acompaña, en ausencia de su marido, en sus turnés artísticas. Junto con este apasionamiento romántico por una mujer casada, su vida está ocupada por

la veneración del arte que, sin embargo, no le lleva más allá del amateurismo: "Sie wissen, verehrter Kapellmeister, meine Verehrung für Ihre Kunst, wenn ich ihr auch nicht immer zu folgen vermag, ist so gross als meine Bewunderung für den Gesang von Frau Adams-Ortenburg" (I, 947). Sin embargo, hijo de una familia católica, sus pautas de comportamiento están modificadas por este factor y se atienen a lo decente e, incluso, a lo honrado. No así el conde de Reigen, que revela todo el cinismo encubierto de la casta. Sirviendo en un regimiento en Hungría, ansía la libertad y los placeres de Viena: "Ich hab mir gedacht, wenn s-' mich nach Wien transferieren, wirds besser. Da gibts Zerstreuen, Anregung". (I, 379). Una visita incidental en Viena es aprovechada para gozar de toda la gama de placeres que la capital ofrece y para dar rienda suelta a un instinto donjuanesco que le llevará desde la alcoba de una actriz a la buhardilla de una prostituta, pasando por las *séparées* del Sacher. Su programa vienés está concebido como alternativa a un ejercicio "agitado" de la profesión en la guarnición húngara, consistente en la formación de reclutas, en la doma de remontas y en la contemplación de un paisaje que inquieta su conciencia: "Es ist schon ganz was schönes, die Tiefebene - und so ein Sonnenuntergang, es ist schade, dass ich kein Maler bin, ich hab mir manchmal gedacht, wenn ich ein Maler wär, tät ichs malen". (I, 380).

La versión femenina de la aristocracia no presenta un cuadro más favorable. Dos son los campos de actividad que distraen sus aburrimientos: el arte y la beneficencia. Ambas son utilizadas para entablar unas relaciones extra-conyugales o extra-estamentales. Así, por ejemplo, la condesa Friederike Moosheim (ZS) toma lecciones de canto con el director de orquesta Amadeus Adams, ocasión que aprovecha para tentar descaradamente su fidelidad conyugal. Por su parte, la caracterización de la princesa Priska (FUF), cargada de matices irónicos, no difiere mucho de la de su colega Leisenbogh. La princesa, "sehr matinal", hace un paseo a caballo con las primeras luces del alba para desayunar a continuación; el día en que tendría lugar el duelo entre Fink y Fliederbusch la espera el siguiente horario: "Um elf Uhr Schneiderin, um Halb zwölf

Dekorateur ... Um zwölf der Herr Kajetan. Um eins das Frühstück ..." Consciente del valor de su tiempo aristocrático, tiene un programa más apretado que el de un hombre de empresa: "Ich bin heute so sehr in Anspruch genommen" (II, 622). Toda su ocupación consiste en la organización de un festival benéfico, un baile "mit lebenden Bildern" que, al mismo tiempo que la distrae - "Aber es macht Spass" -, le lanza a la primera plana de los ecos de sociedad. La princesa Degenbach (KDV) pone a disposición de la beneficiencia una bodega bien provista y los jardines de palacio. Junto a este aristócrata "Müssigänger" hay otros, sin embargo, introducidos en el mundo de la política, que utilizan para afirmación de las propias ambiciones. Tal el Graf Nieserhof, que traslada a la política, después de haber probado otras ocupaciones, su sentido aficionado y diletante. Sin convicción política alguna, entra a representar una opción parlamentaria y pronuncia enardecidos discursos que llevan a un periodista, tan falto de convicciones como él, a fingir un duelo. Con un sentido deportista de la vida quiere cosechar en política los mismos triunfos que en sus numerosos duelos: "Mein Beruf scheint es nun einmal zu sein, mir Hochleistungen abzufordern, - auf allen Gebieten, - je nach dem Jahre. Früher waren es allerlei andere - jetzt kommt eben die Politik dran. Wird hoffentlich auch ganz amüsant werden" (II, 632). Cabe preguntarse si este ambivalente retrato personal, ante el que el lector no sabe si reaccionar con simpatía o con asco, corresponde en la intención del autor al aristócrata o, más bien, al político. Posiblemente a la conjunción de ambas clases. Ni siquiera el peligro de un atentado político es suficiente para disuadirle de esta deportiva carrera política que ha emprendido: "Und wer weiss, ob meine politische Sportkarriere nicht damit endet, dass mich ein paar Fanatiker oder Pedanten an einen Laternepfahl aufhängen?" (II, 632). Evidentemente este aristócrata schnitzleriano quiere reducir "ad absurdum" el sistema en el que vive, si bien pretende mantenerlo mientras encuentra sucesos válidos. Lo mismo hará Fink, para quien su profesión es sólo un problema de medro social.

El Graf Niederhof revela en todo caso una frivolidad típica , aunque no exclusiva de este estamento. AS. se ha servido de él para tipificar un vicio del que participó, pero del que su profesión literaria le fue sanando poco a poco. En esta figura, tal vez, sin quererlo, ha aludido el autor a una de las causas decisivas de la decadencia austríaca: Desde el establecimiento de la representación popular, gran parte de los escaños estuvieron en manos de esta aristocracia que, bien por ambición, bien por diletantismo, algunos por convencimiento, hicieron de la tribuna popular juego de intereses. La historia real delata personas y hechos que comprueban lo verídico de este personaje.

Las extravagancias institucionales de esta clase han quedado manifiestas en el mantenimiento de un ceremonial feudal que databa de siglos y que AS. ha reflejado con todo su sarcasmo inmisericorde. Uno de los aspectos más destacados eran los convencionalismos del trato. Todo aristócrata debía aceptar el tuteo entre los de su clase y unos diminutivos que sólo entre sí podían usar (Lulu, Mizzi, Lolo, Doro, etc.) y que así contrastaban con el tratamiento ritual de los vasallos: "Durchlaucht", "gräfliche Gnade", "Hochwohlgeborene", "Allerhöchste" son designaciones que efectivamente se utilizaban y que AS. ha marcado irónicamente.

El cuadro schnitzleriano de la aristocracia sería más sombrío si incluyéramos en nuestra consideración a los aristócratas que aparecen en Der junge Medardus. Sin embargo, es arriesgado diferenciar lo documental de lo fictivo en una obra señalada por la intención historicista de su autor. Si bien el marco de Der grüne Kakadu es también histórico, la voluntad caracterizante del estamento es clara. Haciendo uso de la trasposición histórica, Schnitzler retrata el perfil social y cultural de la aristocracia del Imperio. La gaya vida, la depravación y el parasitismo social, tónica de conducta de todas las figuras del tipo en esta obra, encuentran correspondencia real en las hazañas, a las que hemos aludido, del Archiduque Otto y de otras personalidades de la



aristocracia cacania.

Sin llegar a una caracterización tan sombría en DWIF, la figura y actuación de Wergenthin reproducen la renuncia voluntaria, en aras de una libertad descomprometida, a una función pública de la aristocracia cacania en su medio geográfico propio. Georg, indeciso entre su arte y su condición social, que teóricamente le compromete, sólo usa ambos para la realización de un proyecto egoísta de existencia. Su vagar entre cafés bohemios, clubs aristocráticos, salones burgueses (Ehrenberg), buhardillas de intelectuales desclasados (Nürnberg), viajes opulentos y "rendezvous" escondidos simbolizan la realidad íntima de una aristocracia a la deriva. Janz/Laermann ( 47 ) interpretan en este sentido el desenlace de la novela: " Ihr Weggang aus Wien deutet auf die historische Abdankung des Österreichischen Adels, dessen marode Verfassung im Roman vor allem die an den Grünen Kakadu erinnernde Aristokraten-Satire des jungen Eissler illustriert - jene Abdankung, die der Erste Weltkrieg schliesslich besiegelt hat" .

#### 6.2.2.2.2 El marginado:

Un conglomerado tan heterogéneo como el cacanio que englobaba casi la mitad de las lenguas, razas y confesiones y la totalidad de las confesiones existentes en Europa, no podía dejar de tener sus marginados que , como desechos o cabezas de turco, revelaban el anverso de miseria y sufrimiento de esta sociedad. AS. ha incorporado a su ficción dos variantes tipológicas de esta marginación que son los malditos por excelencia del establecimiento cacanio: el judío y el lumpen.

6.2.2.2.1. El semita

La figura del semita ocupa una posición central tanto en el universo cacanio como en el paradigma social y cultural de la literatura schnitzleriana. Su conducta, tanto real como fictiva, responde a una serie heterogénea de motivaciones - sociales, económicas, religiosas, etc. - que le identifica a los demás grupos y que actúa de factor asimilatorio dentro del colectivo social. Sin embargo, el peso de su condición grava de tal manera, no sólo su idiosincrasia, su forma de ser y su forma de comportamiento, sino también su situación social que se constituye en "tipo". Ya en otra parte aludimos a la problemática que deriva de una situación de conflicto polar entre la integración y la segregación. La ficción schnitzleriana no ha sido ajena a la misma y ha registrado un tipo, que, en parte, expresaba su propia personalidad individual y social.

A lo largo de su producción AS. ha registrado todas las variantes morfológicas del semita cacanio. En Der Weg ins Freie la dualidad antisemitismo/sionismo ocupa un lugar central en el paradigma de la obra; en ella AS. analiza la versión pasiva del antisemitismo y la activa de la segregación. Las figuras semitas de la obra son numerosas. Hay un quinteto de familias - los Ehrenberg, los Bermann, los Golowski, los Eissler y los Stauber - y una figura aislada Nürnberger. Todos ellos pertenecen a un nivel social de relativo confort, a excepción de los Golowski, que han sufrido un desclasamiento a causa de un crack económico. La integración de estas figuras en el sistema productivo, cultural y político vienes reproduce toda la gama de actividades que el semita desarrollaba en la sociedad cacania como efecto de una voluntad de mimetización: Los Ehrenberg son una familia de industriales, los Golowski y los Eissler pertenecen al gremio comercial - traficante en pieles y en antigüedades, respectivamente - y ocupan un puesto en la vida política, mientras que Bermann, Nürnberger y Stauber son

participes del sistema cultural y científico, como escritor, pensador y médicos respectivamente. Esta caracterización profesional y social de los agonistas resalta la acaparación de los diversos puntos motores de la sociedad - cultura, ciencia, política - por parte del semita, dinámico y emprendedor y acuciado por una voluntad de asimilación como medio de supervivencia. Esta acaparación, que posteriormente sería factor importantísimo en el desencadenamiento del odio y de la persecución antisemita, ya queda, por lo demás, recogida en una serie de detalles argumentales y caracterizaciones de personajes de la obra. Así, por ejemplo, los Golowski, antes de su desclasamiento, habitan en el elegante barrio del Ayuntamiento, que deben dejar para ir a instalarse en una judería allende el Canal, en el Augarten, en una calle que lleva precisamente el nombre de otro segregado célebre, la Rembrandtstrasse; los habituales del café que frecuente Georg son "meist jüdische Literaten" - Salten, Kraus, Altenberg, Beer-Hofmann, Auernheimer, Hofmannsthal y Zweig también lo eran; Stauber junior se permite, tras su desengaño político, una estancia de estudio en el Instituto Pasteur de París, etc. Incluso el protagonista, ario, recluta sus tades entre los semitas. Todos estos datos de la obra documentan la presencia del israelita en todos los ámbitos y espacios de la sociedad y cultura cacañas. Incluso el deporte o los espectáculos han sido, si no monopolio, sí, al menos, campo de su actividad social. Eissler, por ejemplo, ha alternado en su juventud la composición de valses vieneses y canciones populares con la dedicación a una disciplina deportiva todavía en sus inicios: el boxeo. Por eso, nadie es capaz de sospechar su pertenencia a una raza de marginados: "Scho der alte Eissler, Willys Vater, der anmutige Wiener Walzer und Liede komponierte, sich kunst- und altestumsverständlich mit dem Sammeln, zu weilen auch mit dem Verkauf von Antiquitäten befasste und seinerzeit als der berühmteste Boxer von Wien gegolten hatte, mit seiner Riese gestalt, dem langen, grauen Vollbart und dem Monokel, sah eher einem ungarischen Magnaten ähnlich, als einem jüdischen Patriarchen" (4,15

Ehrenberg padre y Leo Golowski acusan el impacto de la obra de Herzl y de sus intentos palestinos. El término "semitismo" acuñado por W. Marr en 1879, fue la señal de salida de toda una serie de reacciones políticas y sociales que llevaron al húngaro Herzl, corresponsal de la Neue Freie Presse en París, a proponer su célebre utopía palestina. Pues bien, ambos personajes están en la onda de Herzl. Ehrenberg emprenderá incluso un viaje a Palestina que acabará, a pesar del entusiasmo invertido, en un gran desencanto :

"Endlich ergab sich, dass ihn die Landschaft enttäuscht, die Strapazen der Reisen verstimmt, und dass er von den jüdischen Ansiedlungen, die sicherem Vernehmen nach im Entstehen waren, so gut wie nichts gesehen hatte" (4,113). A tal extremo llega esta su conciencia racial y sus intentos autosegregatorios que, en opinión de Willy Eissler, "wenn es nach ihm ginge, möchte er am liebsten zu den Gesellschaften, die Madame Ehrenberg gibt, im Kaftan und mit den gewissen Löckchen erscheinen" (4,14). Sólo a duras penas ha consentido abreviar su nombre hebreo Salomon en la placa de la puerta: "Sie kennen ihn auch nur unter dem Namen "S"? ... S. heisst natürlich Salomon, und dass nur S. auf der Tafel an der Tür steht, ist eine Konzession, die er den Seinen gemacht hat". (4,14).

Por su parte, Leo Golowski, azuzado por un odio antisemita cada vez más violento y que él no tanto sufre en propia carne "Es handelt sich aber in erster Linie gar nicht um Sie und auch nicht um mich, auch nicht um die paar jüdischen Beamten, die nicht avanzieren ..." (4,92) - cuanto que registra en un entorno europeo, como ha podido comprobar o recoger en el congreso sionista de Basilea del año 1897 -en 1894 había tenido lugar el asunto Dreyfus-, es también encendido defensor del estado palestino.

A este estado de exasperación sionista les lleva pues, el rechazo, por parte de la sociedad "aria", de todas sus aspiraciones e intentos asimilatorios e, incluso, de sus méritos sociales y culturales. Tal es la explicación que da a su sionismo el Ehrenberg padre: "Ich bin

vielleicht ein Laie in politischen Dingen, aber ich versichere Sie Therese, es wird euch jüdischen Sozialdemokraten geradeso ergehen, wie es den jüdischen Liberalen und Deutschnationalen ergangen ist' "Inwiefern" fragte Therese hochmütig...

Das werde ich Ihnen gleich sagen. Wer hat die Liberale Bewegung in Österreich geschaffen?...Die Juden!...Von wem sind die Juden verraten und verlassen worden? Von den Liberalen. Wer hat die deutsche nationale Bewegung in Österreich geschaffen? Die Juden. Von wem sind die Juden im Stich gelassen...was sag ich im Stich gelassen...bespuckt worden wie die Hund'?...von den Deutschen! Und geradeso wirds ihnen jetzt ergehen mit dem Sozialismus und dem Kommunismus. Wenn die Suppe erst aufgetragen ist, so jagen sie euch vom Tisch" (4,68 y s). El pasaje, que delata la fecundidad y actividad política y cultural del semita cacanío, calla, sin embargo, el mayor motivo de exasperación que podía afectarle: el antisemitismo semita, al que frecuentemente aludirá a lo largo de la novela. A mitad de camino precisamente entre ese "Selbsthass", basado quizá en la propensión acentuada al sentimentalismo - "Ich bin Jude, bei uns ist es eine Nationalkrankheit" dice en una ocasión Leo Golowski -, y una integración ambigua, mezcla de resentimiento al ario y de profunda identificación con sus presupuestos culturales, se halla Heinrich Bermann. Escéptico frente a todo sentimiento nacionalista o religioso, afirma su pertenencia a un entorno austríaco; desprecia a la banda de "Deutschnationalen" que se encuentra en su excursión ciclista con Georg. Esta chusma pre-nazi, que AS. describe en toda su algarabía de canciones, símbolos y fanfarronerías, pretendiendo representar el legitimismo austracista, que no conciben fuera del imperio "gran-alemán". Heinrich contestará al reto y al desafío implícito de estos: "Und solche Kerle bilden sich dann noch ein dass sie da eher zu Hause sind als unsereiner" (4,91). Ante la objeción de su interlocutor, expresará con toda nitidez su confesión y profesión austríacas: "Mein Instinkt sagt mir untrüglich, dass hier meine Heimat ist und nicht in irgend einem Land, das

ich nicht kenne, das mir nach den Schilderungen nicht im geringsten zusagt und das mir gewisse Leute jetzt als Vaterland einreden wollen, mit der Begründung, dass meine Urahnen vor einigen tausend Jahren gerade von dort aus in die Welt verstreut worden sind. (4, 92). A pesar de esta voluntad de afirmación danubiana, se permite el lujo de ser "antiario" -Ich gestatte mir ja schliesslich auch Antiarier zu sein. Jede Rasse als solche ist natürlich widerwärtig" (4, 129)-, lo que le hace representar, en el esquema de AS., las dificultades interiores de la asimilación en un contexto de exilio milenario.

Los Eissler parecen haber conseguido el equilibrio entre asimilación y segregación. El joven Eissler puede pasar a veces por un noble alemán: "Aus Willy aber hatten Anlage, Liebhaberei und eiserner Wille das täuschende Ebenbild eines geborenen Kavaliers gebildet". (4,15). Sus maneras y su aspecto pueden confundirle con un dandy de la Ringstrasse: "Willy sprach äusserst rasch, wie mit einer absichtlichen leisen Heiserkeit, scharf, salopp; mit ungarischen, französischen, wienerischen, jüdischen Akzenten" (4,13). Su actividad estival es idéntica a la de cualquier aristócrata cosmopolita: "Tennis gespielt, gemalt, Zeit vertrödelt, einige amüsante und noch mehr Stunden verlebt ..." (4,13). Incluso va interiorizando unas formas bravuconas que le asemejan a los oficiales del Sirk: "So sehr ich mich dem Greisenalter näherte, es hat mir doch noch immer Spass gemacht, so mit den gelben Aufschlägen umherzuwandeln, Sporen klirrend, Säbel scheppernd, eine Ahnung drohender Gefahr verbreitend, und von mangelhaften Lavaters für einen bessern Grafen gehalten zu werden" (4,13). Sin embargo, a pesar de este ropaje mimetizador, Willy es el único que no oculta nunca su condición semita: "Was ihn jedoch vor andern jungen Leuten seines Stammes und seines Strebens auszeichnete, war der Umstand, dass er gewohnt war, seine Abstammung nie zu verleugnen, für jedes zweideutige Lächeln Aufklärung oder Rechenschaft zu fordern und sich gelegentlich über alle Vorurteile und Eitelkeiten, in denen er oft befangen schien, selber lustig zu machen" (4,15).

Ehrenberg junior es el caso opuesto y puede pasar como ejemplo típico de ese "Selbsthass" judío, frecuentemente manejado del que se ha hecho prototipo a Weiniger. Oskar Ehrenberg representa la versión del antisemitismo judío, que lleva a tal extremo su intento de asimilación, apoyado en su condición económica que le sirve de camuflaje, que quiere borrar incluso la conciencia de su condición racial. Sus "feudale Bestrebungen" son más que intento de asimilación, la negación de su condición semítica. Sus intentos llegan tan lejos que le aproximan al bautismo católico para más eficacia. En este aspecto reproduce las actitudes de muchos convertidos, entre ellos Kraus, católico, y Adler, protestante. Un símbolo confesional, - se lleva la mano al sombrero en señal de respeto, al pasar por delante de la Michaelerskirche - será la gota que comara la paciencia sionista de su padre, que le propinará en público con una bofetada.

Estas tres variantes del semita pibotan, como se ve, sobre la problemática de la asimilación a que había dado lugar una legislación projudía que databa de antiguo y que entró en conflicto con las tendencias segregatorias del entorno y las autosegregatorias de la raza.

La referencia autorial de estas figuras típicas es clara. AS. ha tenido un trato directo con Herzl, si bien él se ha sentido siempre como austroalemán, tal y como refleja algunas consideraciones de su Und einmal wird der Frieden wiederkommen. El valor autobiográfico de las figuras de Bermann y Nürnberger fue ya señalado por el psicoanalista Sachs y, al menos, la actitud de ambas ficciones frente al problema judío parece reproducir la personal del autor, que sin renegar de su condición - nunca ha pensado en el bautismo como sacramento de la asimilación -, ha intentado llegar a un compromiso que integrara las dos facetas de su personalidad: la cacania y la semita.

Evidentemente este cuadro sociológico del semita cacanio hace referencia al judaísmo vienés. El de provincias, Moravia y Bohemia - y sobre todo - Galizia, difería bastante de éste. Incluso en su aspecto externo no acusaba los esfuerzos asimilatorios ya que tanto su naturaleza campesina como su inserción cultural eslava le eximían de éstos, tal y como JR testimonia repetidas veces en Juden auf der Wanderschaft.

#### 6.2.3.2.2. El lumpen o la miseria en Cacanía:

Anteriormente se ha comprobado que el habitat propio del schnitzleriano es el coto, la parte noble de Cacanía. Pero en ella y como condición para la misma, no dejan de aparecer figuras del margen inferior del organigrama. El talante verista del autor no ha podido prescindir de ellas. Pero además las ha utilizado con valor contrastivo haciéndolas funcionar como contrafiguras de los tipos burgueses anteriormente descritos. Si bien es verdad que el panorama cacanio trazado por Schnitzler es selectivo, tomando como punto de referencia las figuras centrales del mismo, el burgués y el feudal, no ha podido prescindir de un tipo satélite de éstas que, al menos como contraste de polaridad, no podía estar ausente de su paradigma; so pena de que la imagen no hubiera resultado exacta. Por eso AS. ha utilizado a veces, como atrezzo y comparsa del cuadro superior, un lumpen que, sin llegar a las proporciones y límites del londinense o berlinés, sufría en Viena una situación desgarradora. Incluso en ocasiones le hace centro de interés de su representación literaria. Wohltaten, still und rein gegeben y Der blinde Geronimo und sein Bruder, son dos obras en las que su análisis ha tomado como punto de reflexión los fenómenos marginales de la sociedad en la que vive. En la primera narración aparece un estudiante sin medios que, hambriento en una noche de invierno, se ve obligado a mendigar para sobrevivir. Incluso a él le es más fácil esta supervivencia marginada en el ámbito del coto. Por eso escoge como "rayón" de su mendicidad los alrededores del Sophiensaal, afamada sala de baile vienesa, al que acude a derrochar un dinero que a otros les faltaba un Lebermann. El efecto contrastivo de las



dos figuras, el mendigo y el bienhechor, se transforma en una acusación social contra los diez mil de arriba. La descripción de la miseria del mendigo no se diferencia de cualquier otra de las de Zola o Chejov. Sin embargo, algunos apuntes parecen acentuar el carácter de acusación: "Ein junger Mann und eine Dame gingen an ihm vorbei; sie assen gebratene Kastanien und lachten, als ob sie das sehr komisch fänden, dass sie naschen durften, während andere hungerten" (2,267). El hambre y el frío del mendigo, que hace unos pocos días, engañado por una primavera prematura, ha empeñado su abrigo, se mezclan en la descripción schnitzleriana con el mundo de lujo que las luces del interior de la sala dejan traslucir o adivinar. Un joven en abrigo de piel y con guantes blancos pretende darle una limosna mínima, que, al no encontrar en su cartera, se convierte en un donativo de diez coronas. La acción, que podía contabilizarse a favor del caballero donante, delata más una abundancia convertida en desinterés e indiferencia por la miseria ajena. Pero a continuación AS. pasa a analizar el interior del "Aussenseiter" que demuestra la misma estructura psíquica que su donante y que presumiblemente haría lo mismo de encontrarse en una situación que invirtiera los papeles. No sólo satisfará su hambre y su necesidad, sino que por breves momentos pretenderá dar rienda suelta al hedonismo y ansia placer que le domina sobre la base económica de las diez coronas de las que por una casualidad es ahora afortunado poseedor. En vez de administrar esa pequeña fortuna, la dilapidará comenzando opíparamente, entregándose al placer carnal con una prostituta callejera y haciendo alardes de ostentación en un elegante café en el que ha entrado para aguantar el frío. Al final a su frustración estructural viene a sumarse una frustración coyuntural que revierte, no sobre sí mismo, sino sobre su benefactor, a quien buscará para abofetearle.

Situación semejante se registra en Reichtum, donde Weldein hijo, por ansia de poder y prestigio, dilapida en el juego la fortuna que ha heredado de su padre, víctima también de la ambición,

Su frustración no proviene como en el caso del estudiante de una insuficiencia social y económica para vivir. Su actividad artesanal le permite llevar una subsistencia holgada. Al igual que su padre su ansia de poder tiene como horizonte el gran mundo del juego y el dandismo.

Idéntica estructura psíquica manifiesta el ciego Geronimo, mendigo por los caminos italianos del Imperio, a quien su ambición llevará a la cárcel. Burlado cruelmente por un donante, que sabe excitar su suspicacia, obligará a su hermano a robar para satisfacer un supuesto hurto de la bolsa común.

Por lo demás, el lumpen y el proletariado, insistimos, desempeña un papel secundario en la tipología schnitzleriana. Son figuras decorativas lo mismo que el bufón es pieza imprescindible en la corte. Tiene poco protagonismo, pero es suficiente para manifestar su existencia y su situación en una sociedad que había promulgado la más adelantada organización social, tal y como confesaba Viktor Adler. La situación de injusticia que padecen, parece decir AS., es más bien cuestión de destino. De cambiar su fortuna incorporaría, o mejor dicho, desarrollaría todo el armazón psicológico que había producido la organización social capitalista y que en ellos se encuentra en estado larvario.

#### 6.2.2.3. Tipología de componente psicológico:

##### 6.2.2.3.1. Das süsse Mädel: lo femenino schnitzleriano o los problemas de la emancipación:

AS. parece haber demostrado una predilección especial por la creación de caracteres femeninos. Los numerosos protagonistas titulares - Therese, Fräulein Else, Frau Berta Garlan o Frau Beate - son un indicativo de este interés. La existencia donjuanesca que

hasta cierta etapa de su vida ha llevado, así como la praxis profesional que empezó con el estudio y curación de enfermedades anímicas, le han enfrentado con los enigmas de la psicología femenina, cuyos problemas, modos y formas ha tratado de investigar, casi con apasionamiento, a través de la creación literaria. Anatol, la transcripción cifrada de la personalidad inicial del autor, se confiesa "auf das Studium des Weibes gewidmet", fórmula que concide casi literalmente con la que expresaba los "esfuerzos científicos" de aquella embajada pontevedrina en el París de la ficción Leon/Stein/Lehár "Das Studium der Weiber ist schwer".

Son numerosísimas las figuras femeninas que atraviesas sus obras. Sin embargo, los tipos que encarnan, es decir, las variantes iconográficas o tipológicas en que se hallan distribuidas, son reducidas. De la infinitas variantes existenciales de lo femenino, AS. parece mostrar preferencia por tres encarnaciones socio-culturales del mismo: la aristócrata, "das interessante Weib" o "femme fatale", que frecuentemente coincide con la anterior, y la "süßes Mädel". Este tipo, cuya designación resulta de difícil traducción al español, ya que cualquier equivalencia corre el riesgo de la connotación cursi -que no tiene en alemán- que desplazaría la semántica del término o de la pérdida de contenido, representa el prototipo femenino de AS. Su importancia en la "escenografía vienesa" del autor es tan importante que no cabe obviar una hermenéutica del tipo sin que quede incompleta la visión total de la obra schnitzleriana.

El seguimiento de esta entelequia tipológico de AS. desemboca inevitablemente en la cuestión de sus antecedentes reales: ¿es una pura ficción literaria o es más bien la fijación poética de una forma de vida de lo femenino en la que inciden preferentemente dos factores, lo social -la condición medio-pequeñoburguesa- y la condición sexual. El tipo tiene grandes antecedentes literarios y la base real del mismo en la Viena finisecular está ampliamente documentada en la literatura. AS. lo ha potenciado hasta tal extremo y se ha apropiado de tal manera sus posibilidades literarias que justificadamente es, todavía hoy, para amplios sectores de la crítica "el poeta de la süße Mädel".

Un primer acercamiento al mismo debe empezar por sus antecedentes literarios. En él cuajan unas tendencias tipológicas que aparecen en la creación literaria con el Romanticismo. El siglo XIX ha puesto en circulación artística una nueva imagería femenina. Un repaso a la función simbólica de la mujer en el arte documenta esta novedad.

Frente a la "frowe" etérea del Medievo, la madonna celeste del Renacimiento o la pastora aristócrata del Barroco, el Romanticismo acuña una concepción metafísica de lo femenino. Con los románticos la mujer adquiere categoría de símbolo y, en cuanto tal, gana en profundidad y riqueza al cargarse de una significación traspuesta. Si la mujer del Barroco es esencialmente símil o metáfora, la mujer de Novalis es fuerza metafísica, expresión de la síntesis universal realizada en el hombre. Noche y día, madre, esposa y novia, mundo y hombre, quedan reconciliados en esa Sofía mística a mitad de camino entre la carne y el espíritu, entre el amor y el Amor. Los nazarenos alemanes - "María y la Sulamita" de Overbeck, por ejemplo -, los prerrafaelitas ingleses - "Perseo y Andrómeda" de Burn-Jones o la "Ofelia" de Hunt -, la plástica de Carpeaux, la Carmen castiza y universal de Mérimée, la Camille de Dumas son los sublimados y destilados decimonónicos de lo femenino, que quedará convertido en esencia - "das ewig Weibliche" -, plena de cualidades indecisas y a veces contradictorias. Frente a las mujeres de Fragonard o Canova, sustentadas existencialmente, para Puvis de Chavannes la mujer será el símbolo de la industria humana - a pesar del componente masculino de la actividad transformadora del hombre -, para Delacroix la prosopopeya de la libertad y de la República y para Gauguin de la edad áurea. La Sappho grillparzeriana es el desgarró entre vida y deber, entre tendencia y compromiso. Incluso la literatura española, un poco al margen de las corrientes europeas y con una prevalencia de la consideración patriarcal de la mujer, se puebla de figuras femeninas de cuño simbólico. Pepita Jiménez, Fortunata e incluso Benina son estilizaciones simbólicas de una tipología femenina, tan deseada como real. Así pues, a lo largo del XIX asistimos a un proceso de

esencialización de lo femenino, que pasa a encarnar fuerzas, cualidades, categorías, entes ideales y entelequias. El manierismo de la Sarah Bernhard en el estilete del checo Mucha, la pía perfidia de la Judith bíblica en el pincel pre-expresionista y, en todo caso, simbolista de Klimt, así como las reducciones conceptuales de los victorianos ingleses - Alma Tadema - o los Deutsch-Rümer son testimonios de esa tipificación, idealización o abstracción a la que se reduce la figura femenina.

Las poderosas personalidades femeninas que cruzan el panorama del siglo, desde la Kaufmann hasta la Duncan, pasando por George Sand, la Bernhard o la Duse, parecen el trasunto real de esa ficción poética que son los tipos de mujer que crea el siglo. Parece como si todas se hallaran bajo la necesidad preconsciente de expresar vitalmente la idea colectiva de lo femenino.

Los productos arquetípicos y, al mismo tiempo, polares de esta simbolización femenina quedan expresados en el tópico binomio "femme fragile / femme fatale" (48). La primera, la mujer niño, ha tenido sus más acertadas expresiones en la mujer prerrafaelita y su esencia; lo angélico, acerca esta figura a las idealizaciones femeninas de Dante y Petrarca. De la segunda el prototipo es Helena y Carmen, Lulú, Bovary o Rosa Fröhlich, el ángel azul, sus realizaciones literarias. Su quintaesencia es lo demoníaco, lo animal de la feminidad; su símbolo la esfinge. Esta abstracción dual de lo femenino, cuando se expresa en estado puro, carece casi por completo de realidad real - no de realidad artística -, de concreción existencial. Por eso, frecuentemente el poeta recurre a una realización sintética de ambos tipos, resultado así una figura femenina en sí misma más verosímil. La Jane Scott en Bruges-la-Morte del belga Rodenbach es una formulación literaria de esta polaridad sintetizada en una sola figura. La Santa Ursula del retablo de Memling que guarda la ciudad es para Hugues el ideal (=la idea deseada) que cree ver realizado en la bailarina francesa. Cuando esta profana inadvertidamente el santuario de su recuerdo (= de su ideal) Hugues descubre el reverso de lo femenino.

Si tuviéramos que determinar, simplificando, la naturaleza de tipo schnitzleriano "süsses Mädel", lo aproximaríamos a la mujer frágil, mitad ángel, mitad ser humano que es capaz de desatar la más encendida pasión platónica en el más carnal de los donjuanes. Los rasgos de su fisionomía psíquica coinciden, en líneas generales, con el prototipo frágil de la feminidad.

Entrega sumisa, recato, armonía, sumisión sometedora son el retrato de este tipo que asemeja a la difunta de la obra de Rodenbach a las vírgenes de los primitivos, a la Ofelia de Shakespeare o a la María de Borgoña cuyo sarcófago guarda la catedral. La mujer frágil siempre guarda la "portion d'immortalité" de su amor. En este contexto podría hacerse valer el tipo schnitzleriano como la versión vienesa y finisecular del prototipo frágil. El término "Frau-el" con que a veces AS. designa a su "süsses Mädel", frente al término "Weib" que aplica a la mujer de gran mundo, la oposición calificadora "süss/interessant", así como el diferente biotopo de cada tipo (Vorstadt/Noble Welt) son un apoyo para esta reducción: süsses Mäd1 = femme fragile.

Richard Lawson en su estudio sobre la figura de Elga en Das Kloster von Sedomir, de Grillparzer, define así el tipo schnitzleriano: "she is tender and passionate, wrapped up in her dreams. She is fearful; she desperately needs love and support. She is wonderfully yielding to him who always fears her, or affects to do so, to him who offers love and support, or affects to do so. She is miserably torn between the rigid lower middle-class morality of her family - as a rule represented by her father - and the permissive morality of her young lieutenant or of her "junger Herr" ( 49 ).

Esta definición, que incluye muchas determinaciones sociológicas del tipo, coincide básicamente con los rasgos de timidez, apocamiento social, entrega apasionada, etc., de cualquiera de los modelos de la mujer frágil. Este tipo de mujer frágil y dulce tiene una larga gestación en la literatura austríaca, si bien será AS. el que

lo elevará a categoría literaria definida. La importante presencia en Austria de la comedia dell'arte, en la que ingenuidad femenina tenía una versión destacada en Colombina, puede haber sido un factor de la radicación nacional del tipo. Por su parte, el teatro de improvisación, la "hanswurstiada" tuvo en Austria una aceptación tan general que incluso genios universales como Mozart o el mismo AS. ensayaron piezas de este género. La figura del Cherubino es el trasunto travestido de esta figura ingenua, dulce y próxima a lo cursi del tipo frágil. Raimund y Nestroy harán uso de él, si bien añadirán, sobre todo el último, un componente social popular del que carecía anteriormente. Nestroy canoniza dramáticamente el tipo en su "Das Mädl aus der Vorstadt ". En las obras de Anzenberger, Ebner-Eschenbach y Ferdinand von Saar hay referencias claras a este tipo que, sin embargo, sólo en AS. y en los autores próximos - Felix Salten, por ejemplo - adquiere toda su potencialidad. AS. desarrolla el personaje y, confiriéndolo una base social y cultural peculiar, le hace un producto típico vienés que adquiere así la misma carta de naturaleza que el "Volkssänger" o el "Leutnant" del Sirk-Ecke. De esta manera, al localizar la figura, el originario tipo de mujer frágil, pierde algo del carácter de abstracción, de símbolo que poseía inicialmente y se hace más vital.

Lawson, en el estudio anteriormente citado, traza las siguientes coordenadas caracteriológicas del tipo:

- a) difícil acceso al sexo opuesto en el entorno familiar o domiciliario;
- b) solicitud para con su padre;
- c) inclinación a diversiones, a la coquetería y al goce vital;
- d) soltería;
- e) muerte violenta o suicidio.

En nuestra opinión, las figuras de AS. varían el tipo con los siguientes rasgos:

- a) acentuación de la timidez, la dificultad para establecer contacto social;
- b) ansia de trato con el sexo opuesto, que queda unida paradójicamente a una cierta frivolidad y coquetería;
- c) tutela paternal a la que responde con solicitud filial o con forzada dedicación;
- d) la irrupción del hombre en su vida representa un conflicto con una sociedad, la familiar y la del círculo de amistades. De este conflicto surgirá casi siempre un desenlace fatal. El núcleo del conflicto son los problemas de la emancipación.

A lo largo de su vida AS. parece haber tenido una inclinación acentuada - quizá sea la inclinación natural del varón - a este tipo de mujer. De la veintena aproximada de mujeres con las que ha mantenido una relación más o menos íntima ( 50 ) muchas de ellas, a juzgar por la descripción de las mismas tenemos en el relato autobiográfico o en los Diarios, parecen responder al tipo. Precisamente será uno de sus primeros encuentros con lo femenino el que le deparará el tipo de la "süsses Mädl". El relato del descubrimiento se encuentra en Jugend in Wien

En un paseo estudiantil por la Vorstadt "fügte es sich, dass uns nach etlichen wohlaufgenommenen Einleitungsworten zwei junge weibliche Geschöpfe als Begleiter anschlossen, für die die Bezeichnung süsses Mädl zwar damals noch nicht existierte, auf die aber - wenigstens die eine von ihnen - mit einem gewissen Recht Anspruch erheben durfte, nicht nur ein süsses, sondern sogar, wenn es auch viele hunderttausend vor ihr gegeben hat - das erste süsse Mädel genannt zu werden". Lo que a continuación sigue en el relato parece confirmar la suposición de que el tipo es más bien una idea innata de cuño platónico a la que ha dado vueltas en su mente hasta que un encuentro fortuito le ha servido la correspondencia a esa idea. La descripción que hace de Gusti, así se llama la interfecta, nos suministra la descripción del modelo inicial y real que después, naturalmente, recibirá diversas formulaciones en su obra. Corista en un escenario de



barrio ,para el AS. aventurero callejero y literato en ciernes, Gusti es "Prototyp einer Wienerin, reizende Gestalt, geschaffen zum Tanzen, ein Mündchen ... geschaffen zum Küssen - ein Paar glänzende lebhaft Augen. Kleidung von einfachem Geschmack und dem gewissen Grisettentypus - der Gang hin und her wiegend - behend und unbefangen - die Stimme hell - die Sprache in natürlichem Dialekt vibrierend". Las expresiones que de ella guarda AS. denotan el placer vital de las naturalezas sencillas y elementales: "Man ist nur einmal jung" o "da gibts nichts zu versäumen". La opinión definitiva del autor nada en dos aguas: "Leichtsinnig mit einem abwehrenden Anflug von Sprödigkeit". Su, en cierto modo, despectiva opinión del sexo opuesto se suaviza frente a esta criatura: "durchaus nichts Französisches, Leidenschaftlich-Dämonisches", "ganz heimlich humoristisch".

Más interesante aun que los componentes psicológicos de su personalidad, son las circunstancias sociales, el entorno social de su existencia: "Dabei dieses merkwürdig Häusliche - wie sie zum Beispiel von ihrem Liebhaber tadelnd bemerkt, er hätte zuviel Karten gespielt und man müsse sparsam sein usw. Die obligaten Geschwister mit den Eltern zu Hause, die tratschenden Nachbarn in den Nebengassen, jeden Moment der erste Ton - und auch eine ganz volkstümliche Melodie" (JTV, 111). AS. persiguirá a esta figura real hasta lograr hacer de ella un tipo representativo de la feminidad vienesa. Otras acotaciones del tipo las obtiene AS. en los días siguientes: la ruptura de la muchacha con su novio de turno, "weil er sich so viel mit leichten Mädchen umhergetrieben"; un intento de suicidio "wegen Tratscherei", etc., nos completan la base vivencial del tipo.

Esta Gusti de barrio suscitará en su imaginación juvenil - apenas tiene veinte años - un esquema dramático que el transcribe en su diario: Die verführte Freundin. - Die vorstädtischen Tanzschulen. Der Ledergalanteriewarenhändler, der ins Haus kommt. - Die schlecht und recht zusammengekitterte Häuslichkeit. - Die Vertrauensseligkeit der Eltern. Años después - doce - tras muchas vivencias, variaciones y experiencias del autor, el personaje cristalizaría en Liebelei en la figura de Christine Weiring, la primera "Süßes Mädl" literaria.

En esta primera gran obra de Schnitzler esta muchacha de barrio aparece depurada literariamente. Las experiencias y la madurez paulatina del novel autor le han hecho recorrer un largo camino. Además, toda su frescura vital queda funcionalizada con miras a un efecto dramático. Los rasgos primordiales de Christine Weiring son su apasionamiento, la fidelidad y la ingenuidad. Su vida se desarrolla entre la atención de su padre, ya senescente, el recuerdo a su madre muerta y la espera de un cariño que la realice como mujer. Cumple así todas las condiciones para ser víctima de un engaño, de un juego del "Amourettin" que cualquier señorito o "Lebemann", que tenga su "Herzensrevier" en la zona elegante de la ciudad, emprenda en la "Vorstadt".

La sabiduría celestinesca de la Schlager Mizzi, versión maleada del tipo, no será capaz de salvarla de la catástrofe cuando se entere de que lo que ella creía amor apasionado, correspondido y sincero no ha sido más que un pasatiempo nostálgico, extravagante y, en todo caso, ambiguo de un señorito que se bate en duelo por otra mujer.

La conversación monitoria de Theodor con Fritz nos da la concepción masculina de lo femenino, concepción que determina en parte la realización del tipo. Theodor, conmitón de Fritz, presenta a éste el panorama espiritual de ese ideal femenino que él contrapone al femenino real del que es víctima. De este "Wunschbild" "wo es keine grossen Szenen, keine Gefahren, keine tragischen Verwicklungen gibt", es realización ejemplar la Süßes Mädl. Frente a lo demoníaco de la "interessantes Weib", es decir, la mujer de mundo, propone a su compañero de estudios y aventuras los encantos de una relación aburguesada y biedermeier del amor. Fritz se siente atraído por lo reposado, tranquilo, íntimo y hogareño de tal realización amorosa, pero no considera su dimensión dual, dativa. Así, esta disposición egoísta de la parte masculina será la causa que hará derivar la ternura del tipo femenino en desesperación. Fritz reconoce efectivamente los encantos de semejante relación: "sie ist wirklich ein Schatz. So anhänglich, so lieb". Ahora bien, mientras Fritz se ha

enamorado de un tipo que el utiliza como correctivo a la personalidad turbulenta y complicada de la mujer fatal, Christine, si bien responde a las maneras del tipo, reacciona con la espontaneidad de lo individual. Ahí radica la dimensión trágica del personaje: en la tensión entre la concepción típica que del mismo tiene el hombre y el comportamiento humano, atípico, espontáneo y libre del personaje. La falta de perspectiva de esta concepción ideal del mismo se revela en esa imagen desiderativa de Fritz que supone en el tipo una equilibrada composición angélico-demoníaca: "Die Weiber sind ja so glücklich in ihrer gesunden Menschlichkeit - was zwingt uns denn, sie um jeden Preis zu Dämonen oder zu Engel zu machen? Este concepto de una feminidad equilibrada y armoniosa pretende justificar el comportamiento descomprometido, aventurero del hombre que ansía una felicidad sentimental pasajera: "wo der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat, wo man lächelnd den ersten Kuss empfängt und mit sehr sanfter Rührung scheidet". Y efectivamente Mizzi Schlager, otra "süßes Mädl" en la que predomina el componente frívolo, responde a ese "Wunschbild" andromórfico de la imagen de lo femenino. Ella, liberada de la presión social, es consciente del carácter de pasatiempo que posee su relación: "Wer wird denn im Mai an den August denken?". Por el contrario, Christine, si bien se percata de que su relación con Fritz no tiene perspectivas de perpetuidad, no puede pensar en una posible separación de él y su entrega es completa: "Du bist mein Alles". Pues bien, esta "herzige Mädel" constituida psíquicamente sobre la ternura y socialmente sobre el ansia de poder, será víctima de un talante masculino que utiliza a la mujer como objeto. Tal es la filosofía que expresa el Lebemann jovial y experimentado de la obra: "Erholen! Das ist der tiefere Sinn. Zum Erholen sind sie da ... Die Weiber haben nicht interessant zu sein, sondern angenehm" (I, 219).

Como en otras ocasiones AS. ha hecho uso de un tipo para descubrir y desenmascarar los vicios e insinceridades que lastran las relaciones interpersonales y que después darán un estado de sociedad y de cultura marcado por el malestar.

Tanto el tipo como la idea que subyace en el mismo AS. los ha variado repetidas veces a lo largo de su obra, de la que son lugar común: En el "Dreiakter" que sigue a Liebelei, Freiwild, se nos presenta de nuevo a la süßes Mädl, esta vez como figurante de un teatro de provincias, que, salida recientemente del seno de la familia, con la que todavía mantiene estrechos lazos afectivos, pugna por abrirse camino en el hostil medio de la vida teatral. El perfil socio-psicológico de Anna Riedel queda modificados ligeramente: falta la figura del padre que es sustituida aquí por una madre a la que ella pretende atender; se acentúa un deseo de emancipación y al mismo tiempo se traslada al primer plano la hostilidad de la sociedad ante tal empresa. Su resistencia a capitular ante las exigencias de ésta, a venderse, carga su figura de un nerviosismo que Christine Weiring no tenía: "Ihnen braucht nichts an den Leuten zu liegen, das weiss ich schon. Aber ich, ich brauche sie, ich muss unter ihnen sein - und mich quälen sie alle". (I, 805).

Su dignidad y desconfianza le impiden aceptar la ayuda desinteresada de Paul. Sin embargo, su necesidad de afecto le lleva a los brazos de éste, cuya visión masculina, jurídica y justiciera choca con la suya, más transigente y pragmática. El desenlace de la obra supone una variante argumental del tipo: no es ella quien perece, sino Paul. Sin embargo, este destino la toca también a ella, al quedar de nuevo en su soledad y en su indefensión frente a la sociedad.

Una descripción más exacta y directa del tipo nos lo da AS. por boca de Anatol en Weihnachtseinkäufe. El Anatol de esta escena o momento es ya un Lebemann consumado que añade a una ya célebre experiencia donjuanesca la nostalgia de una madurez que inicia. Anatol, perseguidor nato de la "süßes Mädl", ha escogido en esta ocasión un ejemplar especialmente raro del modelo. Si ya la dependencia económica, jurídica y social de la muchacha - al cargo de su padre o madre, a los que a veces debe subvenir - resulta encantadora al Lebemann, que ve en ello una posibilidad para hacer depender de él a la muchacha, el desvalimiento que manifiesta aquí la süßes Mädl hace que Anatol se sienta imprescindible:

A.- Sie lebt so für sich - sie steht ganz allein - keinen Vater,  
keine Mutter ... nicht einmal eine Tante.

G.- und Sie ... sind ihr alles ....?

A.-"Möglich ... heute ...

La interlocutora de Anatol, Gabriela, es una "dama del gran mundo" mientras que la süßes Mädl proviene del "pequeño mundo" "vor der Linie". Ya hemos dicho anteriormente que esta Línea separaba en esta época los barrios de la periferia de los comerciales, administrativos y residenciales del centro. El ejemplar que había servido de modelo para el esbozo del tipo en su autobiografía, rondaba los "barrios interiores", "die inneren Vorstädte", la Josefstadt en concreto. En esta ocasión la figura habita en Hernals, una aglomeración pequeño-burguesa. AS. aprovecha este factor para contraponer los dos mundos y los dos sistemas, la alta sociedad de la "innere Stadt" y el pequeño mundo "biedermeier" de barrio, a través de los dos tipos que los representan: la süßes Mädl y la "mondäne Frau". Este episodio del ciclo Anatol parece, pues, un "beatus ille" finisecular. El carácter pequeño-burgués de la muchacha está habilmente audido. Gabriele aconseja a Anatol, que busca un regalo navideño para la joven - tal es la situación argumental del Einakter -, un sombrero pasado de moda que, según ella, despertaría en el vecindario del pequeño mundo "kolossales Aufsehen". Es más, la descripción que de su biotipo hace Anatol, reproduce todo el encanto "biedermeier" de un cuadro de Stifter o de Spitzweg.

A.- Da dürfen Sie sich freilich nicht einen glänzenden Salon vorstellen, wo die schweren Portieren niederfallen - mit Macarthurketts in den Ecken, Bibelots, Leuchttürmen, mattem Samt .. und dem affektierten Halbdunkel eines sterbenden Nachmittags

G.- Ich will ja wissen, was ich mir nicht vorstellen soll ..

A.- Also - denken Sie sich - ein kleines dämmeriges Zimmer - so klein - mit gemalten Wänden - und noch dazu etwas zu licht - ein paar alte, schlechte Kupferstiche mit verblassten Aufschriften hängen da und dort.- Eine Hängelampe mit einem Schirm. - Vom Fenster aus, wenn es abend wird, die Aussicht auf die im Dunkel versinkenden Dächer und Rauchfänge ... Und - wenn der Frühling kommt, da wird der Garten gegenüber blühen und duften" (I,47).

Pues bien, en este pequeño mundo, el "Weiberkenner" Anatol es querido, mientras que por parte de las damas del gran mundo es sólo entendido: "in der kleinen Welt werd' ich nur geliebt; in der grossen - nur verstanden" (I, 46). La oposición parece aludir al grado de autenticidad de las diversas formas de vida. El grado de afectividad y espontaneidad imperante en el pequeño mundo es lo que impide el que la süsches Mäd1 pueda considerarse una dama, personalidad social que exige una gran dosis de sofisticación, como símbolo de fortuna. Si bien cumple los requisitos de un ideal físico de la feminidad - "sie ist dünn und blond" -, está muy lejos del ideal social - la dama - del mismo: Anatol: "Sie ist nicht faszinierend schön - sie ist nicht besonders elegant - und sie ist durchaus nicht geistreich ... Aber sie hat die weiche Anmut eines Frühlingsabends ... und die Grazie einer verzauberten Prinzessin ... und den Geist eines Mädchens, das zu lieben weiss!" (I, 46)

Gracias a esta disposición, esta naturaleza femenina es capaz de competir por el corazón del Lebemann Anatol en lucha con las damas del gran mundo que, tal vez, tendrían su capacidad amorosa pero no su espontaneidad. Precisamente ahí estriba el punto débil del personaje. Sólo a fuerza de desengaños irá adquiriendo los resortes dialécticos del entorno, si antes no parece víctima de un juego o una pasión amorosa del señorito. Este tipo - de tal califica AS. Anatol a la muchacha - es la víctima por antonomasia en la sociedad retratada por AS. Cabe ponerlo en relación con ese prototipo de mujer dulce que es la Gretchen goetheana. Al igual que Gretchen, también la süsches Mäd1 es víctima de un síndrome nervioso. En la linde entre el barrio y la ciudad, al margen de la miseria pero muy lejos del lujo social y existencial corriente en el gran mundo, naif y desposeída de cultura, muy sensible a los estímulos de medro y placer, la "süsches Mäd1" solo está equipada con su ansia de vivir y de amar para una vida en la que impera el juego sucio y la lucha más despiadada.

Prolijo sería seguir el rastro a todas las figuras del tipo que AS. ha creado. La Marie de DRDL, la Katharina de DG, Therese de TH y muchas otras son ejemplificaciones de este tipo que Schnitzler ha creado y fijado literariamente, pero cuya existencia vienesa tenía una larga tradición real en Viena. Alguna vez se ha tratado de poner en relación esta figura con una intención antinaturalista del autor. Con ella AS. habría intentado crear un tipo lo más vivo posible sin tener que echar mano del desgarró naturalista y conservando toda la gracia y el encanto del entorno social y local de donde lo ha extraído: la Viena pequeño-burguesa. A esta abundancia y peculiaridad del tipo en la metrópoli danubiana aludiría Schnitzler cuando en una ocasión utiliza incluso una designación cien por cien localista: "Dreivierteltakt-Mädchen. Además, al contraponerlo al tipo cosmopolita de la dama, a la que califica de "französisch-dämonisch", le está dando implícitamente un carácter vienes.

Algunos estudios fisionómicos de la vienesa, como el de Aurnheimer o el de Tizia Leitich, parecen confirmar que AS. ha expresado en este tipo la esencia del femenino vienes( 51 ): "Die Naturhaftigkeit ist sicher der hervortretendste Zug in ihrem Wesensbilde, auch eine gewisse Naivität und unverdorbenes Kindlichkeit, die eine heitere Mütterlichkeit nicht ausschliesst, im Gegenteil, in sich schliesst".

Por lo demás, este tipo femenino es el único que AS. trata no sólo con benignidad, sino también con simpatía y hasta con respeto y cariño. Un halo de inocencia rodea esta figura, que siempre provoca en el lector un sentimiento de atracción, gracias a la ingenuidad y romanticismo de que hace gala el personaje. Una emancipación, intentada dentro de los cánones de la dignidad, la enfrenta con una sociedad que la quiere como objeto- "Sie betrachten geradezu wie eine Überhebung", dass ich keine Lust habe, mich zu verkaufen ( I, 236 )- y que la condena a la tragedia.

#### 6.2.2.3.2. Lebemann y Femme Fatal: ideales de una sociedad feacia.

Goethe, introductor del término "Lebemann", expresó su contenido semántico en varias ocasiones. Hablando de Buffon utilizó los términos "Lebemann" y "Weltmann" sin ulterior especificación. Sin embargo, hizo de este personaje histórico una descripción que podría darnos una pista para establecer el posible valor tipificador de la designación: "Dieser vorzügliche Mann hatte eine heitere freie Übersicht, Lust am Leben und Freude am Lebendigen des Daseins; froh interessiert er sich für alles, was da ist". Esta caracterización relativamente positiva entra en conflicto con una especificación explícita del término por él introducido: "ein eigentlicher Lebemann, der frei und praktisch athmet, hat kein ästhetisches Gefühl und keinen Geschmack, ihm genügt Realität im Handeln, Geniessen, Betrachten, eben so wie im Dichten" (52). Así, pues, parece que el término expresa y caracteriza el tipo de "bon vivant", de vividor filisteo - der hat kein ästhetisches Gefühl und keinen Geschmack -, voyeurista, escéptico y pragmático - "ihm genügt Realität im Handeln, betrachten" - y hedonista - "und geniessen" - que instaura la burguesía.

Pues bien, este tipo de vividor, impulsado por el desenfreno vital a que da lugar el cambio espiritual y socio-económico provocado por la industrialización, prolifera en el transcurso del siglo XIX, llegando a adoptar un carácter bisexuado. También la mujer, al socaire de la emancipación incipiente, tiene acceso a este rasgo nuclear de la época. El gusto por la vida, si bien por condicionamientos sociales se manifiesta más en el hombre, tiene también una variante femenina: la femme fatale. Por eso vamos a estudiar estos dos tipos como dos versiones sexuadas de una misma constitución psíquica.

¿Cuáles es el rasgo, el componente nuclear del tipo, de esta forma de vida? Su fisiología socio-cultural está movida por dos factores: el hedonismo y el erotismo. Este segundo es variante quintaesenciado del primero.



La base psicológica del "Lebemann" viene dada por la naturaleza primaria del mismo: Un "ello" hipertrofiado sitúa al "Lebemann" o, en su caso, a la mujer fatal, al margen de la moral y en pleno ámbito de lo instintivo. Cuando sobre esta constitución estructural no se superponen otros motivos de actuación superior o convencionalismos de comportamiento, el hombre se convierte en un artista de la vida, en un "Lebenskünstler". Inmerso en una sociedad opulenta, de dinero y de cultura monetaria y exento de obligaciones laborales, no posee las virtudes - disciplina, ahorro, ascetismo - a las que éste obliga. Por eso, el tipo supone casi siempre una cierta marginalidad frente a los comportamientos convencionales y al imperio de la moral.

Su extracción social no siempre es de origen gran-burgués. También la clase pequeño-burguesa o la desheredada pueden dar el tipo. El "parvenu" o advenedizo salido de la miseria lo hace frecuentemente. En este caso es comúnmente la mujer la que más fácilmente puede acceder a esta configuración vital hedonista al poner en juego su capacidad generadora de placer, su potencialidad erótica. En una época en la que el dinero permite una gran demanda de placer, la mujer que se emancipa del imperio de la moral o del prejuicio, utiliza su potencialidad erótica para asimismo poder satisfacer su impulso de autoafirmación. Sin embargo, el terreno propio en el que prospera y florece el tipo es el nivel alto de la burguesía y la aristocracia. Sólo cuando se supera el condicionamiento económico de la personalidad, se pone de manifiesto el cuadro crónico del "Lebemann", cuya misión vital, ya que la suerte les ha eximido de la lucha por la subsistencia - la tarea del comerciante y empresario corrió a cargo de los progenitores - es la de disfrutar. Como actitud vital no está muy lejos del dandy, si bien éste es más introvertido y refinado - su núcleo es lo estético -, mientras que el "Lebemann" es extrovertido y puede manifestar rasgos de auténtica grosería.

En cuanto tipo literario tiene una larga tradición. Su más ilustre antecesor es Casanova. La plasmación literaria del tipo es abundante durante el naturalismo, que utiliza esta figura para poner contrastivamente de relieve la miseria social que pretende documentar. En la literatura austríaca de la época se halla muy presente, lo que induce a pensar que su frecuencia existencial era grande. El círculo de schnitzlerianos - Salten, Auernheimer, etc. - ha dedicado bastante atención al tipo. Precisamente este último autor ha trazado una fisonomía del mismo en una serie de retratos que lleva el título de "Lebemänner" (53).

También AS. ha presentado con cierta asiduidad este tipo que conocía íntimamente por haber coincidido existencialmente con él y por haberle incorporado durante mucho tiempo. Repetidas veces en su autobiografía hace alusión a esta vida de "Lebenskünstler", si bien su "Lebensführung" ha tenido que adaptarse al imperio de una economía poco boyante: "genaugenommen führte ich eigentlich mein Studentenleben weiter - ein junger Mann aus gutem Hause, der ein paar Stunden des Tags im Spital und Poliklinik oder auch im Laboratorium für pathologische Histologie beschäftigt war, fleissig Theater, Konzerte und Gesellschaften besuchte, einen allzu grossen Teil seiner freien Zeit im Kaffeehaus mit Freunden hinbrachte und immer nur von seinem Taschengeld lebte, mit dem er selbstverständlich niemals auskam" (200). El propio Schnitzler ha aceptado para su persona la calificación de "Fünfguldenlebemann" que Hermann Bahr había acuñado para designar la personalidad del héroe de su primer libro. En su afición al "Turf", a las carreras de caballos, ha cristalizado esta concepción de la vida, cuya formalización material describe con trazo impresionista: "Zuweilen aber, zum Beispiel, wenn man das vorige Mal gewonnen hatte und etwa, statt mit der Eisenbahn anzukommen, im Fiaker durch die Hauptallee heraus herangesaust war, spazierte man im gelben Überzieher und steifen Hut - bis zum Derbytag natürlich im Zylinder - den Operngucker umgehängt, im Sattelraum umher, unter Grafen, Bankiers, Bookmakers, Kavalleristen, Defraudanten, Sportsleuten". (JW, 158). Esta escenografía caballística ha sido el símbolo del

Lebemann wienés - "aber wo man sich nun aufhielt, im Sattelraum, auf den Guldenplatz oder unter dem Volk, man war einer von denen, die hier zu Hause waren: man konnte die Farben der Ställe, das Pedigree der Rennpferde ... (JIW, 158) -, que, a través de ella, realizaba el ideal del tipo. La apuesta ganada significaba "Havannazigarren und ein Souper bei Leidinger und einen Fiaker, einen Orchestersitz im Wiedner Theater erste Reihe und eine köstliche Krawatte und - vor allem den Fond für das nächste Mal" (JIW, 158).

En sus ficciones AS. no sólo ha descrito y estudiado los hábitos del tipo, sino también su psicología, sus interiores e, incluso, su valencia metafísica. Precisamente en Liebelei AS. ofrece en versión dual el retrato interior de esta personalidad.

Theodor, el vividor goetheano, trata de infundir al Fritz - Werther, tocado del mal de nostalgia y que pretende disfrutar los sinsabores de un idealismo - intenta percibir ideas : lo demoníaco o lo angélico femenino -, un hedonismo sin pathos, es decir, reducido al puro esqueleto egoísta: "Zum Erholen sind sie da. Drum bin ich auch immer gegen die sogenannten interessanten Weiber. Die Weiber haben nicht interessant zu sein, sondern angenehm. Du musst dein Glück, wo es keine grossen Szenen, keine Gefahren, keine tragischen Verwicklungen gibt, wo der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat, wo man lächelnd den ersten Kuss empfängt und mit sehr sanfter Rührung scheidet." (I, 219 ). Naturalmente, esta acti-

tud exige la desconexión de la conciencia para que no interfiera en una lucha por la vida en la que, si se renuncia a la presa, ésta caerá en manos de otro predador, que hará así inútil el efecto de la consideración moral: "Und wenn die Lust hast, mir mit dem berühmten Gewissen zu kommen, so will ich dir mein einfaches Princip für solche Fälle verraten. Besser ich als ein anderer". (I, 219).

El dueto de parejas que aparece en la obra se ha reunido para dar satisfacción a ese impulso de placer que orienta sus vidas: una *soirée* con vinos generosos y "Delikatessas de gourmet - Xerez de la Frontera, Vöslauer Ausstich", ambientación intimista - semioscuridad rota por la luz de las velas, rosas esparcidas sobre la mesa, música - y el presupuesto del descompromiso como base de la relación es el planteamiento de un trozo de vida que no pretende ser más que eso: un momento, un Xerez de la Frontera para brindar por una hermandad sin mañana. Cualquier consideración del otro que trascienda la cortesía o que impida la satisfacción está excluido. Sólo el buen tono modera una convivencia en la que cualquier consideración de la humanidad del otro sería un elemento perturbador. Por eso, ante el giro que toma la reunión tras la visita del marido ofendido, Theodor y Fritz optan por despachar sin miramientos a las muchachas, ya que la nueva situación ha puesto fin a lo que era una diversión y no una relación entre personas:

F.- "Was sagen wir den Mädeln".

Th.-"Das ist wohl sehr gleichgültig. Schicken wir sie einfach weg". Incluso preocupaciones superiores - intelectuales o morales - se sienten como perturbadoras. Fritz, aquejado de esa nostalgia pseudo-romántica, por eso *pathos* pseudo-moral, será víctima y, al mismo tiempo, sacrificador. Por el contrario, Theodor y Mizzi, entregados al disfrute de lo inmediato, sin ningún trasfondo ideológico o moral, dan el gran tipo del vividor. Mizzi, consejera celestina de Christine expone ejemplarmente la filosofía del tipo.: "Das erlebt überhaupt kein Mann mehr, dass ich mich um ihn kränken tät - das sind sie alle zusammen nicht wert, die Männer, Kind, er ist ein Mann wie die andern, und alle zusammen sinds nicht eine böse Stunde wert ... Den Männern soll man überhaupt kein Wort glauben" ( I, 21' ).

La comprobación por parte de Christine de que lo que ella ha creído una relación humana no ha sido más que un juego de vividores, tendrá consecuencias trágicas: "Ihm bin ich nichts gewesen als ein Zeitvertreib", es la constatación desesperada del desengaño que le lleva al suicidio.

El tren de vida de estos "bons vivants" de vía estrecha queda expuesto en el relato que de su programa diario hace Fritz (L): "Ich geh in Vorlesungen - zuweilen - dann geh ich ins Kaffeehaus ... dann lese ich ... manchmal spiel ich auch Klavier - dann plauder' ich mit dem oder jenem - dann mach ich Besuche ... das ist doch alles ganz belanglos" (I, 251). Es esta la descripción del modo de vida, de la "Lebensweise" impresionista y diletante. La filosofía o, mejor, la ideología del impresionismo se corresponde perfectamente con el comportamiento del "Lebemann". La protofigura de esta "Lebensweise" impresionista es Anatol, versión, suavizada por la benevolencia propia del auto-retrato, del "Lebemann" maduro. Anatol es la más lograda creación típica de AS. No en último lugar lo logrado del tipo deriva de este carácter autobiográfico al que hemos aludido. Si comparamos esa jornada de Fritz (L) con la que AS desarrollaba, tal y como queda descrita en JIW, constatamos una perfecta correspondencia. En ambas resalta el componente sociológico de la misma: es un mundo de vida "alla bohemia", no bohemio, ya que sólo un status económico de altura permite ese carácter "salopp", discontinuo y elegante de una jornada sin compromiso.

Al estar libre de la servidumbre del trabajo y, por tanto, del sistema, Anatol se convierte en un amateur. Por eso, la víspera de Navidad pasa la tarde en consideraciones diletantes sobre el amor que comunica a una mujer "demoníaca y mundana" por las calles de Viena. Anatol disfruta el momento, goza el ambiente navideño y la atmósfera del instante: las calles nevadas, la luz de las farolas de gas en la penumbra del atardecer es más que suficiente para que Anatol se vea preso de su disposición y derive en consideraciones de aficionado sobre el amor y la tipología femenina. Este mismo sentido amateur le lleva a probar el hipnotismo, que ensaya en sus relaciones femeninas (DFAS) o a intentar un matrimonio imposible (AHM).

El relato del tren de vida del autor en su autobiografía se ha utilizado frecuentemente para probar la proximidad entre vida y ficción en su personalidad: "Ich stand wie gewöhnlich ziemlich spät auf und konnte vor neun, um welche Zeit meine anatomische Vorlesung begann, nichts rechtes mehr anfangen. Nachdem ich Langers Vortrag über den Kehlkopf ziemlich aufmerksam angehört, verfügte ich mich ins chemische Laboratorium, wo ich mehr mit Richard Kohn plauderte als arbeitete. Dann nach Hause, wo ich mich eine Viertelstunde mit Zoologie beschäftigte, hierauf am Aegidius weiterschrieb, schliesslich meinen Bruder auf dem Klavier zu einer Mozart'schen Sonate begleitete. Nach Tisch spielte ich mit meiner Mama die Wagnersche Faust-Ouvertüre, dann ging ich mit Eugen ins Café Central, wo wir drei Partien Schach spielten... (JIW, 127). Pues bien, este aspecto sociológico de su personalidad autorial, que tenía su correlato en muchas otras figuras de su entorno, tal y como documenta en este libro, ha sido traspuesto como ficción a un sinnúmero de figuras de su obra. A juzgar por ésta, el "Lebemann" es un tipo, un modo de vida, que goza de gran prestigio entre la clase militar. La tríada de tenientes schnitzlerianos, Gustl, Karinski y Kasda o el "Rittmeister" (equivalente al grado de capitán en el arma de caballería) de Reigen responden a la estructura psíquica y sociológica del tipo. Incluso entre la clase de tropa, aparecen realizaciones del mismo: Franz, el "soldado" de las primeras escenas del ciclo, es un vividor de vía estrecha que sabe apreciar las delicias de un puro habano o, incluso, utilizar hábilmente los matices de la comunicación con fines seductores: con

gran maestría puede alternar las formas coloquiales y las de cortesía, un nivel de habla elegante con el uso del dialecto. Tratando con la prostituta, a la que desprecia, utiliza una mezcla de jerga cuartelera y dialecto a la que corresponden unos modales adecuados; con la Stubenmädli su lenguaje se sitúa en un peldaño superior de refinamiento y distinción; es un auténtico "Lebenskünstler". Este soldado castizo y simple, al margen de toda consideración moral o de conveniencia no obedece otro impulso que la propia satisfacción. La transformación que experimenta en sus modales tras la realización de sus deseos aproxima su figura a la patología de la doble personalidad o, en todo caso, al mayor de los sinsismos. La grosería con que abandona a sus parejas de apareamiento le hacen el personaje más brutal de AS., ya que sobre él no actúan factores correctores de conducta.

Una versión femenina del tipo la tenemos en Die Braut. Bien es verdad que aquí esta pasión hedonista está llevada hasta el paroxismo, lo que también acerca la figura al ámbito de lo patológico. De todas maneras, este posible comportamiento anormal pivota sobre la relación deseo/deber. En este "estudio" AS. presenta el entramado hedonista de la personalidad, en este caso femenina, que cuando actúa el argenteo factores correctores o sublimadores, hace de ésta la quintaesencia de la mancebía. Toda mujer, tras la máscara de la entrega, cumple la tendencia innata a la satisfacción, instrumento de la voluntad demiúrgica de la vida: "Denn haben wir's nicht alle an den Frauen, von denen wir wahrhaftig geliebt wurden, schauernd und in stummer Verzweiflung hundertmal erlebt, wie wir im Moment der Erfüllung für sie verlorengingen, wir, mit der ganzen Majestät unseres Ich, und wie unsere gleichgültige Persönlichkeit nur mehr das allmächtige Gesetz bedeutete, zu dessen zufälligen Vertretern wir bestellt waren" (1,96). Este femenino de AS., de cuño goetheano, no implica una misoginia o coincidencia con las teorías de Weininger. Mas bien trata de constatar la tendencia innata al placer de la persona humana, que, sobre todo, en lo femenino, se esconde tras un mundo de convencionalismos y normas de comportamiento -fidelidad, voluntad procreadora, etc.-. Cuando estos cesan de ejercer su acción bloqueadora la relación interpersonal que fundamentada sobre la egolatría. La coincidencia de planteamientos con las doctrinas psicoanalíticas de Sigmund Freud es evidente. Toda la casuística del mismo documenta la composición ególatra de la personalidad que, como traducción de una pulsión de vida, debe, sin embargo, someterse al imperio de un yo racional, so pena de convertirse en instrumento aniquilador y en pulsión de muerte. El "ello", basado en el principio del placer, debe quedar corregido y modificado bajo la presión de la parte superior - llámese cultura, religión, moral, altruismo, etc. - que, sin embargo, supone una amenaza de castración para la fuerza metafísica de la vida que actúa a través del placer.

El número de figuras schnitzlerianas que encarnan este tipo es abultadísimo y las situaciones en que AS. lo sorprende es de lo más diverso: en el coito -cualquiera de los personajes de Reigen-, en el salón de baile -el narrador de DB-, en el café o en el Ronacher -August en EX-, o de viaje alrededor del mundo -DM-. La quintaesencia de este "Lebemann" está expresada, sin embargo, en dos personajes centrales de su ficción: Anatol y Casanova. A este último dedicamos el capítulo siguiente y de la psicología del dandy vienés haremos un análisis detenido al final de nuestro estudio. Baste aquí dejar constancia de este "Lebemann" que encarna antonomásicamente la estructura psíquica del "hombre tipo" y del papel que desempeña en la obra schnitzleriana.

El "Lebemann" y la "süßes Mädl" son, según la frase de Derré, (53) "symboles traditionnels de cet âge heureux". Las obras de Balzac, Wilde o Proust están pobladas también de variantes de este tipo que porta la "belleza de la época". AS. parece como si se hubiera divertido con él, dice esta crítica francesa, sometiéndolo a un largo proceso de maduración poética, a una experimentación literaria que abarca desde la juventud de los "Lebemänner" de Märchen e incluso la puerilidad de August Witte (EX), hasta el refinamiento de un Dorsday (FE) o la madurez de un von Sala (DEW).

#### 2.2.3.3. El veterano: la problemática vital o el patriarca destruido.

Repetidas veces hemos aludido a la incidencia que el propio curriculum vital del autor ha tenido sobre su creación literaria. Pues bien, muchas de sus obras de madurez están consagradas a la tematización de este estadio de la vida, que más que ningún otro se constituye en forma vital, y de su problemática. No sólo a partir de 1912, año en el que AS. cumple los cincuenta y en el que, por este motivo, es agasajado como autor consagrado por toda la crítica establecida de Austria y Alemania, sino ya desde mucho antes, la temática de la decrepitud vital incide insistentemente en su obra.

La morfología existencial que inicialmente ha adaptado su personalidad, la del "Lebemann", es especialmente sensible al fenómeno biológico del envejecimiento. Por otra parte, ciertas experiencias personales, como su creciente sordera o sus crisis matrimoniales han



acentuado, por una parte, la incipiente decrepitud y el correspondiente sentimiento y, por otra, la vivencia nuclear de la senectud: la soledad. Un episodio de sus años maduros ha venido a actuar también en este sentido: durante los años inmediatamente anteriores a la Guerra Mundial, AS. ha sentido una fuerte atracción afectiva hacia Stephi Bachrach, una pariente de los Gussmann, es decir, de su mujer, que frecuenta el domicilio de los Schnitzler. La muchacha tiene veintiocho años cuando AS. se acerca a los sesenta. Ambos establecen una relación bastante ambigua que trata de ocultar lo irrealizable de la misma. Si bien Stephi Bachrach sigue tratando a Schnitzler con la designación de "Vater", como es costumbre en la familia, ambos mantienen una correspondencia bajo cuerda con gran carga de afectividad. Stephi acabará suicidándose y AS. concienciando su nueva situación vital. Precisamente durante estos años trabaja y escribe el motivo "Casanova" (Casanovas Heimfahrt y Casanova in Spa) y la narración Dr. Gräsler, que tienen como núcleo temático la decadencia física.

La situación social de la alta madurez y de la senectud ha tenido que ser especialmente difícil en la Cacanía. Una sociedad que basaba su configuración del mundo y de las relaciones humanas en la fuerza vital, en la capacidad de placer y en el rendimiento, ha tenido que potenciar el sentimiento de decrepitud en ese estadio de la vida en el que no se alcanzan ya niveles standard en ninguno de estos ámbitos. El modelo cultural que Freud había descrito como propio de la Viena finisecular había excluido todos los correctivos que habrían podido modificar la incidencia de la senectud en la personalidad y en el comportamiento: religión, compromiso moral o político, etc. Una sociedad que sacrificaba ante la belleza, la vida y el poder estaba condenada a una vejez difícil.

Muchos autores cacánicos han tomado frecuentemente esta forma de la existencia como motivo de su ficción literaria. Las figuras del viejo Trotta o del sirviente Jacques en Radetzky Marsch de J. Roth, o de Fiala en Aus der Dämmerung einer Welt de Werfel o los ancianos

de las Phantasien eines Realisten de Popper Lynkeus revelan tanto la peculiar situación social y psíquica del veterano como una abundante reflexión literaria sobre la misma.

El cuadro que AS. ha trazado de esa tercera y/o cuarta edad (la madurez/senectud) registra los siguientes componentes psíquicos de la personalidad del veterano: soledad, minusvalía física, incapacidad erótica y peso del recuerdo.

La vivencia de la soledad es un tópico en la tipología y caracteriología schnitzlerianas. No sólo la soledad senil, sino la soledad del hipocondríaco y del egoísta son motivo frecuente en su ficción. Una de sus primeras obras, Sterben, representa los efectos que sobre el comportamiento tiene esa situación sucedánea de la senectud, la enfermedad: Félix, joven y rodeado de amigos, siente la soledad más radical, la soledad ante la muerte. Desahuciado por los médicos, ni siquiera el cariño de la que sería su mujer logra traspasar ese círculo de fuego que traza la muerte alrededor suyo. La falta de una visión trascendente o humanista del fenómeno de la moribundia crispa y pone al borde de lo inhumano un desenlace natural de la vida.

Por su parte Julian y Sala (DEW) mantienen una conversación en la que queda al descubierto una soledad que sólo se conciencia cuando, con el progreso de la edad, cede la capacidad social:

Julian: Verstehen Sie es denn nicht, Sala, dass er meine letzte Hoffnung ist? ... Dass ich nach allen Seiten ins Leere greife? ... Dass mir vor der Einsamkeit graut, die mich erwartet?

Sala: Es graut Ihnen vor der Einsamkeit?... Und wenn Sie eine Frau an Ihrer Seite hätten, wären Sie heute nicht allein? ... Und wenn Kinder und Enkel um Sie lebten, wären Sie es nicht? ... Und wenn uns ein Zug von Bachanten begleitet - den Weg hinab gehen wir alle allein ... wir, die selbst niemandem gehört haben. Das Altern ist nun einmal eine

einsame Beschäftigung für unsereinen, und ein Narr, wer sich nicht beizeiten darauf einrichtet, auf keinen Menschen angewiesen zu werden (I,826).

El Lebemann Anatol, que siempre ha sido un eremita - "Eremit geworden?... Eremit geblieben" -, cuando ve aproximarse una madurez que le arrinconan en la vida, pretende rodearse de la compañía de las cosas que alivien esta otra soledad impuesta y no aceptada. En AGW le vemos hacer testamento - "Mir ist, als hätte ich dir ein Testament vorzuplaudern"- de una soltería donjuanesca, que, resignada, - "Ich will nicht mehr geliebt werden" - se refugia en las cosas: Anatol: "... nur eine neue Art von Liebe, die eben jetzt an die Reihe kommt, die Liebe für die Dinge als Dinge ... für die Natur als Natur ... für die Hügel als Hügel... für die Zigarren als Zigarren ... für den persischen Diwan als Diwan ...; während ich ja bisher an den Dingen nur ihre Beziehungen zu den Menschen liebte". (I,106).

En el schnitzleriano, pues, tan efectivo es ese miedo a la soledad thanática como el miedo a la edad, al envejecimiento. Por eso echa mano de todos los recursos existenciales que puedan ocultarle el paso del tiempo y retrasarle el enfrentamiento con el fin de la vida. Berta Garlan (BG) no se resigna a renunciar a sus pretensiones vitales y sociales y para demostrarse que todavía está en plena posesión de sus facultades eróticas y vitales, emprenderá una aventura sentimental que acabará en desgracias: "Sie, die Tage, Nächte, Monate, Jahre ohne Erwartung, ohne Angst sich in der Zukunft hätte dehnen sehen, schauerte vor der Leere des Abends, der vor ihr lag". (2,112). Es el temor a una existencia "ohne Wünsche, ohne Bedauern und ohne Staunen", ideal nirvánico, lo que choca con la constitución nerviosa de su psique y la incita a avivar en ella una capacidad erótica y sentimental: "Aber noch ist eine lange Zeit vor ihr -, noch fünf, noch zehn Jahre kann sie schön bleiben" (2,161). A pesar

del remordimiento que su aventura tiene como consecuencia, seguirá añorando, en un medio que la condena a la resignación y a una tranquilidad prematura - "Ah, was für ein Leben " - una aventura, su aventura en la gran ciudad que por unos momentos la hizo sentirse en el juego de la vida. Frau Rupius (BG), Dr. Gräsler (DG 3) o Frau Beate (FBIS) son también presa de esta ansiedad que provoca el ceder de la fuerza vital. Beate Reinold comprueba el paso del tiempo al ver como el recuerdo de su difunto marido va perdiendo intensidad: "Die Zeit geht weiter und man lebt; man schläft im gleichen Bette, das man einst mit dem Geliebten teilte, trinkt aus demselben Glas, das er mit seinen Lippen berührte, pflückt unter dem gleichen Tannenschatten Erdbeeren, wo man ... und hat nicht Tod noch Leben je ganz begriffen" ( 3, 179).

Bertram, un pretendiente de la viuda Reinold, intenta utilizar el poder asustador de la muerte como argumento para convencer a Beate a una condescendencia amorosa: "Wir wissen es beide, dass der Tod ein bitteres Ding ist und Tugend nur ein leeres Wort, und dass man nichts versäumen soll" (3,227). Esta consideración no surtirá el efecto pretendido, pero si provocará en ella la consideración de la fugacidad y caducidad de una vida que hay que gozar en toda su paleta de posibilidades. "Freilich, jung war er nicht mehr. Und das kam immerhin einigermaßen in Betracht, besonders wenn man so verwöhnt war wie sie in der letzten Zeit. Ja, gerade im Laufe dieses Sommers, im Laufe dieser letzten Wochen schien er sonderbar zu altern" ( 3,230). La sensación crepuscular de su vida provoca en ella un conflicto entre el deseo y los comportamientos y conveniencias sociales que acabará en la confusión y en el suicidio: "Was half alles Überlegen, alles Erinnern, alles Träumen, was alles Fürchten und Hoffen? Wo gab es noch eine Hoffnung für sie? Wieder trat sie zum Fenster hin und verschloss sorgfältig die Läden. Auch von hier aus schimmert's in die Nacht hinaus, in meine Nacht" (3,217)

De este conflicto y de la ansiedad consiguiente es síntoma esa continua rememoración infecunda de pasadas vivencias. El peso del recuerdo lastra frecuentemente a los personajes schnitzlerianos que encuentran en él el contrapeso a un crepúsculo que se aproxima: Beate Heinooldhurga constantemente en su pasado: "Sie dachte daran, wie oft ihr Gatte hier gesessen war ..." (3,179). Wohl lagen bald zwanzig Jahre zwischen jenem töricht-kühnen Schritt und heute ..." (3,183). "Beate dachte bei sich, dass sie selbst nur ein einziges Mal hier oben gewesen war, - mit Ferdinand, vor zehn Jahren schon" (3,204). "Und jetzt, da Beate in der Dämmerstille einer einsamen Stunde sich der wahren Stimme ihres Gatten erinnern wollte ..." (3,223). Incluso llega a proponerse ese infecundo recuerdo como

antídoto al veneno con que la edad, el paso del tiempo vital va intoxicando su fuerza vital. "Denn Ferdinand selbst wünschte sein Andenken nicht anders geweint als durch heiteres Erinnern". Por eso, Anatol, para soportar una decadencia próxima, es un recuerdo viviente, una personalidad recordante que arrastra sus recuerdos y quiere sembrarlos para hacer fecundar con ellos las nuevas situaciones: "Ich schleppe alle meine Erinnerungen mit mir herum ... und an manchen Tagen streue ich sie aus ..." (I,122 AG).

Los elementos psíquicos que componen la estructura vivencial de la senescencia - visión laica y biológica del fenómeno, hedonismo, frustración, etc. - se corresponden tan fielmente con la estructura psíquica del hombre tipo, que puede decirse que este sentimiento de veterano schnitzleriano es el comportamiento natural de aquél ante la madurez y la senilidad, cuando su cosmovisión no está corregida por elementos externos a la misma.

Esta vivencia negativa, marcada por el miedo y la frustración, de la senescencia cabe ponerla en relación con un fenómeno antropológico de nuevo cuño: el destronamiento del patriarca. En esta época cobra gran virulencia el asalto al padre y a la organización patriarcal

en base a una concepción laica de la vida. Si bien las instituciones jurídicas siguen salvaguardando los derechos del padre, los hijos de la revolución industrial, realizan una gran avance contra los privilegios de la paternidad. El desplazamiento del anciano por el hijo es considerado como ley natural en una concepción de la existencia humana esteticista y biológica, que premia la juventud y el poder. La simbología arquetípica tradicional, que después corroboraría el psicoanálisis, había hecho del padre la encarnación de la racionalidad. Una época que trataba de liberar lo instintivo y que veía la vida con el canon de las leyes biológicas, tenía que arremeter contra la paternidad, que sólo sostenía el ataque mientras la fuerza biológica le acompañaba. De ahí la "vaterlose Gesellschaft" que propuso Federn.

La fenomenología literaria de la época comprueba este dato real en la primacía que la lucha de generaciones adquiere en la motivación poética de alrededor de 1900. Schnabel, Unruh, Hauptmann, Schönherr, Anzengruber, Wildgans, Wedekind, Strindberg, Ibsen, Gide y más recientemente, Steinbeck son autores, entre muchos otros, en los que la misma ha desempeñado un papel importante. Por lo que respecta a Schnitzler, DS, TH, DWLF, RDL, K, FBUIS, DJM son otras tantas obras en las que se puede seguir la pista al fenómeno. Aquí sólo los aducimos para apoyar nuestra interpretación del tipo que analizamos. Los personajes de los que se podría echar mano, para seguir la pista al veterano schnitzleriano son muchos. Sin embargo, hay uno en el que el autor ha pretendido representar y explicar literariamente en todo su dramatismo la problemática de la senescencia: Casanova. El carácter histórico de la figura del "Lebemann" dieciochesco alude, sin lugar a dudas, a la valencia universal y trans-epocal de la problemática que se tematiza. Sin embargo, esta valencia universal no elimina la referencia inmediata a la propia personalidad autorial y a un contexto cauciano que se cifra históricamente, escogiendo una figura que materializa, con el valor del símbolo, los ideales de vida del fin de siglo austríaco. El que durante más de un siglo había pasado como el arquetipo de la juventud física y de la capacidad erótica es sorprendido por Schnitzler cuando, cargado de

experiencia y de años, vuelve de un destierro que ha durado 25 años a su Venecia natal. Hospedado en la casa de un admirador y amigo en Mantua, ni su fama ni su atractivo son suficientes para conquistar la voluntad de Marcolina, la hija de su anfitrión. Esto provoca una dolorosa e insoportable sensación de caducidad, contra la que se revuelve con toda la fuerza de su instinto: "Und da ich Casanova bin, warum sollte an mir das klägliche Gesetz nicht zuschanden werden, dem andre unterworfen sind und das Altern heisst" (5,106). Confrontado con la competencia erótica, se niega a aceptar los efectos de una edad que le condena a la minusvalidez: "Ist Casanova nicht mehr als Lorenzi, auch wenn er um dreissig Jahre älter ist". (5, 106).

Cuando por fin ve cumplidos sus deseos gracias a sus astucias - ha tomado la figura de Lorenzi, su contrincante, para penetrar en la alcoba de Marcolina y poseerla -, cree haber vencido la ley de la vida: "War an diesen Lippen nicht Leben und Sterben, Zeit und Ewigkeit eines? War er nicht ein Gott -? Jugend und Alter nur eine Fabel, von Menschen erfunden? - Heimat und Fremde, Glanz und Elend, Ruhm und Vergessenheit - wesenlose Unterscheidungen zum Gebrauch von Ruhelosen, von Einsamen, von Eiteln - und sinnlos geworden, wenn man Casanova war und Marcolina gefunden?" (5,103). Pronto, sin embargo, constata en la expresión de la engañada Marcolina, en la juventud que él ha pretendido burlar y conservar, la confirmación del imperio de la vida. En los ojos de Marcolina lee la sentencia que le retira para siempre del mundo y de la vida: "Und Casanova wusste, wie sie ihn sah: ein gelbes böses Antlitz mit tiefegegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen - und überdies von den Ausschweifungen der verflossenen Macht, dem gehetzten Traum des Morgens ... Und was er in Marcolinens Blick las war nicht, was er tausendmal lieber darin gelesen: Dieb ... er las das Wort, das ihm von allen das Furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: Alter Mann". (5, 111).

A partir de ahí, como el Adam del Paraíso, sentirá toda la vergüenza de una desnudez que antaño había sido objeto público de deseo: "Wäre es in diesem Augenblick in seiner Macht gestanden, sich selbst durch ein Zauberwort zu vernichten - er hätte es getan, nur um nicht unter der Decke hervorkriechen und sich Marcolinen in seiner Blösse zeigen zu müssen" (5,111). Se da cuenta de que su decrepitud ha manchado la fugaz juventud que el ha querido retener. Tras esta experiencia conciencia el amenazante horizonte de su vida: "Ein paar Greisenjahre - in Elend und Niedrigkeit ... Was hatte er noch zu tun auf der Welt? ... Herrn Bragadino vergiften? - War es der Mühe wert? Nichts war der Mühe wert" (5,113). Por eso está dispuesto a renunciar con gusto a una supervivencia que haría befa de su anterior existencia, y pone en juego su vida, con tal de conseguir a cambio, durante unos minutos solamente, la ilusión de la juventud. Frente a Lorenzi, que mudamente le achaca su vejez - "herrlich in seiner Nacktheit wie ein junger Gott"-, echa mano de todos sus recursos y apela a todas sus fuerzas físicas y vitales para sacar airosa ante la propia conciencia, la imagen del burlador Casanova: "Sein Arm war sicher, seine Hand war leicht, sein Auge blickte so scharf wie je. Eine Fabel ist Jugend und Alter, dachte er ... Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter?" (5,114).

Sin embargo, vencedor en el duelo a muerte con su contrincante Lorenzi, su vida está condenada a la aceptación frustrante de una ancianidad sin horizonte. El Don Juan que los clásicos enfrentaban, en la plenitud de la edad, al juicio divino era más feliz que este burlador, aunque Marcolina condena y al que no quedan sino unos 'Greisenjahre', verdad definitiva de la vida: la caducidad y la muerte. La Venecia a la que se apresura tras el duelo le grita a la cara el paso del tiempo y le condena a ser clase pasiva: "Er fand das Haus verfallener, oder mindestens vernachlässigter, als er es im Gedächtnis bewahrt hatte" (5,120). "Ein junger Bedienter mit einem ziemlich unverschämten Gesicht nahm Casanovas Anmeldung entgegen, tat, als wenn er den berühmten Namen



niemals gehört hätte" (5, 121). Como cualquier mortal debe refugiarse en el recuerdo - "Sie redeten von vergangenen Zeiten" - y cae en la actitud senil de la nostalgia: "damals war das Leben in Venedig schöner gewesen als heute". No sólo su poder erótico, también la hora de su fama ha pasado: "Sein eigener Name aber schien auf die andern keineswegs in der Art zu wirken, die zu erwarten er berechtigt gewesen wäre; ja die meisten wussten offenbar nicht mehr von Casanova" (5,123). Por eso se verá obligado a la modestia y a la adulación: "... verstand er es vielmehr, auch hier den Harmlosen und Liebenswürdigen zu spielen". La primera noche que pasa en la ansiada patria se retira con el desencanto y la resignación del anciano: "Mitternacht war vorbei. Als er nach flüchtigem Abschied von seinen neuen Bekannten unbegleitet auf den leeren Platz hinaustrat ... Mit einer Art von schlafwandlerischer Sicherheit, ohne sich eigentlich bewusst zu werden, fand er den Weg ... nach seinem elenden Gasthof ...; - und wenige Minuten später, in einer schmerzenden Müdigkeit, die durch seine Glieder lastete, ohne sie zu lösen, mit einem bitteren Nachgeschmack auf den Lippen, den er gleichsam aus dem Innersten seines Wesens nach oben steigen fühlte, warf er sich, nur halb ausgekleidet, auf ein schlechtes Bett, um nach fünfundzwanzig Jahren der Verbannung den ersten, so lang ersehten Heimatschlaf zu tun, der endlich, bei anbrechendem Morgen, traumlos und dumpf, sich des alten Abenteurers erbarmte". (5,124)

Insistimos en que esta síndrome senil del Casanova schnitzleriano es un modelo de comportamiento que tiene especial aplicación al hombre tipo del fin de siglo. Confesiones de finiseculares como las que Peter Altenberg o Stefan Zweig han realizado al cubrir la etapa viril de su vida, demuestran una identidad de planteamiento asombrosa. En los bocetos de sus últimos años, PA. ha hecho de él un leitmotiv. Mientras "Im 60. Lebensjahr" (55) manifiesta un sentido casanovesco - "Carpe horam, pflücke die Stunde, die dir noch unbereiflicherweise von Schicksals Gnaden gewährt ist" -, días más tarde, en "Lebensenergien" (56), refleja la angustia ante unas fuerzas físicas y espirituales que empiezan a ceder: "Nun aber

beginnt zu meiner tiefsten Traurigkeit, zu meiner Verzweiflung,/  
 das Spenden zu Versagen .../ Steige hernieder in die Gräfte, die  
 trostlos düstern des hilfslosen Greisenalters für die anderen,/  
 und bescheide dich endlich, deinen eigenen Lebensweg zu wandeln/  
 Das Alter kommt heimtückisch/ unmerklich an dich herangekrochen,/  
 raubt dir plötzlich deine edle Fähigkeit, /anderen zu helfen,  
 zu dienen/. Gehe in dich, Peter, und gib dem/ Greisenalter nach,/  
 das endlich dich naturgemäss besiegt". Tales el fin del brillante  
 mundo de decadencia del finisecular.

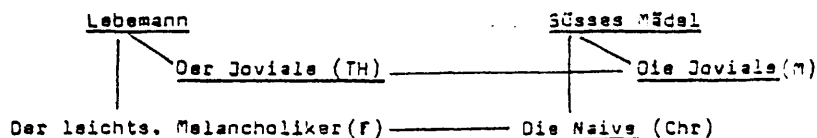
\* \* \*

Evidentemente, el catálogo de tipos schnitzlerianos aquí esbozado tiene carácter selectivo. No se ha pretendido agotar la tipología presente en el corpus schnitzleriano, pues el intento se habría salido de la intención global de nuestro trabajo. De querer ser exhaustivo, se tendría que prolongar el esfuerzo de identificación y análisis de tipos por la enorme caracteriología schnitzleriana - y hay que recordar que en alguna obra hace intervenir a más de un centenar de caracteres - que en sí misma es ya una selección del paisaje humano de la Cacanía. Su descripción, además, sólo aportaría matizaciones al cuadro de la sociedad austríaca que tratamos de obtener a través de la obra, ya que los rasgos caracteriológicos básicos van expresados en lo expuesto.

El valor funcional de estos tipos desde el punto de vista de la gnoseología literaria es importantísimo, sobre todo para un caso como el nuestro, en el que pretendemos estudiar una sociedad en la que lo tipológico posee un gran prestigio sobre lo individual. Sólo hay que aducir el prestigio que en la sociedad austríaca gozan los títulos - Doktor, Professor, Ordinarius, Primarius, Hofrat, Sektionsrat, etc. - que a veces, como cristal reflectante colocado delante de la persona, impiden percibir más allá, para documentar la prevalencia del tipo que se representa o encarna sobre el individuo que se es. De ahí la preferencia que los clásicos, Grillparzer, Raimund, Nestroy, Stifter, han manifestado por la configuración tipológica de los actantes de su ficción. Sólo a título de ejemplo documentador podemos citar formulaciones titulares como Der arme Spielmann, Der Bauer als Millionär, Der

Lumpazzi Vagabundus o Der Hagestolz, en las que lo individual - ninguna de ellas utiliza un nombre propio - desaparece totalmente tras las designaciones del tipo que encarna el protagonista, para comprobar este extremo. Por su parte el maestro del "Wiener Feuilleton" Schlögl nos dejó una inestimable descripción sociológica de la Viena en la serie de estudios y bocetos tipológicos del paisaje profesional y social de la capital: "Der Hausmeister", "Wiener Bettler", "Geschäftelhuber", etc.

AS. ha sabido utilizar literariamente este prestigio real del tipo en la Viena que retrata. Su primera creación caracteriológica, Anatol, según propia confesión - "Ich bin ein Typus ... der leichtsinnige Melancholiker" (WE) - tiene tal categoría; en Reiger sólo maneja tipificaciones - el soldado, el poeta, la prostituta, etc., y no individuos; "el sabio", "el juez", "la condesa", "el ciego", "el padrino", "el sentimental" son designaciones tipológicas que cuantitativa y cualitativamente prevalecen en su obra sobre los caracteres individuales como Leisenbogh o Therese. Muchas de sus obras no son más que el desarrollo dramático y novelesco de las relaciones y combinaciones de que son susceptibles los tipos humanos en ellas utilizados. Su estructura consiste en la estructura de las relaciones tipológicas. Así, por ejemplo, Liebelai es el enfrentamiento de dos variantes del tipo "Lebemann" con las correspondientes del "süßes Mädel". Un esquema estructural de la relación tipológica podía ser el siguiente:



Por otra parte el contraste de la tipología schnitzleriana con la versión histórica de los mismos que nos documenta las ciencias sociales, faculta para subrayar de nuevo el carácter documental de su obra que así gana importancia desde el punto de vista de la consideración gnoseológica de la literatura. Sin menospreciar intenciones "poéticas" de su representación literaria, este análisis

realizado permite establecer - y tal es la diana de este trabajo- que lo testimonial, lo verista o, utilizando el término tradicional en Poética, la "mimésis" forma una parte importantísima del hacer literario de Schnitzler, si no el núcleo. A este carácter e intención testimoniales, se superpone una clara voluntad de desermascaramiento y delación que, con todo, maneja la reproducción exacta como material primario. AS. ha sido moralista y científico, y esto último por concepto doble: como sociólogo y como psicólogo. En ambos campos, su presupuesto metodológico ha sido la captación exacta de la realidad que intenta analizar.

Notas al capítulo 6.

- 1) Schwarz, Egon: Vienne dans l'oeuvre d'AS., en L'Autriche présente, 1981, vol. ii, pag. 58.
- 2) De esta manera, una guía de Viena presentaba al posible viajero el interés turístico de la nueva vía férrea.
- 3) Ver en lo tocante al desarrollo del transporte en el Imperio las obras y trabajos de Benedikt, Heinrich: Die wirtschaftliche Entwicklung in der Franz-Josef-Zeit, Viena, Herold, 1958; Tremmel, Ferdinand: Wirtschaft und Sozialgeschichte Österreichs, Viena, Deuticke, 1969; Matis, Herbert: Die Wirtschaft in der Franzisko-Josephinischen Epoche, en Die Wirtschaftsgeschichte Österreichs, Hirt, Viena, 1971.
- 4) Datos tomados de Scheithauer/Schmeiszer/Woratschek: Geschichte Österreichs in Stichworten, Hirt, Viena 1976
- 5) Obra citada, pag. 152 y de la bibliografía aducida.
- 6) Este derribo tuvo lugar no sin una fuerte oposición por parte de las autoridades militares y policiales que veían en las bastiones una defensa ante una posible sublevación popular al estilo de la del 48.
- 7) Lichtenberger, Elisabeth: Die soziologische Gliederung Wiens. Aspekte eines Stufenmodells, OGL, 17, 1973, pag. 25 y ss.
- 8) Obra citada. Este contraste, por otra parte, aunque con menos pericia sociológica y con un mayor de indiferenciación lo hacía valer. Polgar todavía años después desde el Prager Tageblatt en un artículo titulado: Geistiges Leben in Wien (14.11. 1920), pag. 4: "Die Berichte von Wiens Elend sind wahr. Die Berichte von Wiens Wohlbehagen sind auch wahr. Der Berichterstatter muss nur definieren, was er meint, wenn er "Wien" sagt. Im Mittelteil der Stadt, von Polygon der Ringstrasse begrenzt, lebt das Wien, das lebt; das saftige Wien, die Stadt, deren Name, richtig ausgesprochen, wie geschmunzelt klingen muss. Rundherum, grau und ..., lebt das Wien, das vegetiert, das vertrocknete Wien ...".
- 9) Specht, Richard: AS. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie. Berlin. Fischer 1922, pag. 5.
- 10) Friedlaender, Otto: Jahrhundertwende in Wien, en Aus lebendiger Stadt. Almanach, Viena, 1961, pag. 41.
- 11) Polgar, Alfred: Theorie des "Café Central", en An den Rand geschrieben. Berlin 1927, citado según H. Weigel: Das Wiener Kaffeehaus, Goldmann, 1980.
- 12) Ib. pag. 67.
- 13) Schrank, Josef: Die Prostitution in Wien in historischer, administrativer und hygienischer Beziehung, Viena, 1886, pag. 415.
- 14) JR, RM, ed. cit. pag. 193.

- 15) Célebre "restauración" en el Parkring alojaba en un palacio de exposiciones, originariamente florales, y que después fue convirtiéndose en sala de baile, pasando por diversos destinos hasta que en 1950 fue demolido.
- 16) Figura de la célebre opereta de Haffner/Genée Die Fledermaus a la que puso música Strauss.
- 17) Illustrierter Wegweiser durch Wien und Umgebungen. Hartleben, Viena-Pest-Leipzig, 1890.
- 18) Ib. pag. 140.
- 19) JR, :RM, ed. cit. pag. 192.
- 20) Von Andrian, Leopold: Der Garten der Erkenntnis, Berlin, 1895. Esta personalidad literaria del grupo Jung-Wien, de escasa significación en el panorama del fin de siglo y prácticamente autor "unius libri", el que citamos, ha sabido hacer en el uno una de las psicografías más interesantes del finisecular cancio.
- 21) Ob. cit. pag. 85.
- 22) El pasaje inicial del relato es significativo al respecto: ... "Der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen ..." (JE, ed. cit. pag. 731).
- 23) Ver la bibliografía de la nota 13 de este capítulo.
- 24) Tanto su Diario como su Autobiografía están plagados de noticias viajeras que recogen y plasman sus impresiones turísticas.
- 25) JR: RM, ed. cit. pag. 191.
- 26) Loos, Elsie Altmann: Adolf Loos, der Mensch, Viena-Munich, 1968, pag. 130.
- 27) Kralik, Richard: Etwas von und über Richard Kralik, Viena, 1926, pag. 7.
- 28) Existen diversos trabajos sobre la presencia semita en la literatura alemana.
- 29) Ver al respecto Tietze: Die Juden Wiens. Geschichte, Wirtschaft, Kultur, Viena 1953.
- 30) Ver el capítulo y de la obra de Otto Mann, anteriormente citada, y H. Hinterhäuser: Fin de siglo, Figuras y mitos. Taurus, 1980.
- 31) Fischer, J. Malte: Fin de siècle. Winkler, Munich, pag. 13.
- 32) Loos, Adolf: Ins Leerè gesprochen, 1897-1900. Prachner, Viena 1981, pag. 55.
- 33) Johnston, en su obra sobre la cultura austriaca de la época francisco-josefina, refiere exhaustivamente sobre el estado y los logros de la medicina vienesa.

- 34) Ob. cit. pag. 236.
- 35) Alter, Maria P.: Schnitzler's Physician: An Existencial Character, en MA, 4, iii (1971), pag. 7-23.
- 36) Ver Johnston ob. y pag. cit.
- 37) JR: RM, en GW II, pag. 194.
- 38) Johnston, ob. cit., pag. 66.
- 39) Citado según Johnston, ob. cit., pag. 67.
- 40) Kassner, Rudolf: Erinnerungen an Rainer Maria Rilke, en Das Inselschiff, Jg, 8, 1927, pag. 125.
- 41) Rilke a L. Ganghofer, citado según Rainer Maria Rilke 1875-1975. Eine Ausstellung des Dt. Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach-Stuttgart, 1975, pag. 23.
- 42) Se había rehusado, por ejemplo, aceptar los fusiles de carga trasera, que fue un factor, en parte, decisivo en ese Little Big Horn centroeuropeo que fue Königgrätz.
- 43) Schlegel, Friedrich: Fragmentos.
- 44) Ver Steckl, Hannes: Osterreichische Aristokratie im Vormärz y Johnston: Privilegien als Kontrolle von Neuerungsbestrebungen, en Ob. cit. pag. 54.
- 45) Lernet-Holenia, presidente que fue del PEN-Club austriaco, representó, tal y como parece poner de manifiesto la novela Die Standarte, un legitimismo moderado, pero imposible.
- 46) Citado por Johnston, en ob. cit., pag. 57.
- 47) Janz/Laermann: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums, Metzler Stuttgart, 1980, pag. 172.
- 48) Entre la literatura que registra y analiza tipología y simbología femeninas de la literatura de la época destacan las obras de Mario Praz: La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Florencia, 1930.
- 49) Lawson, Richard: The Starot's Daughter: Else in Grillparzer's Kloster von Sedomir, en MAL, 1970, III, pag. 31.
- 50) Ver Wagner, Renate: Frauen um AS., Viena-Munich, 1980.
- 51) Auernheimer, R.: Die Wienerin, en Die Wienerin im spiegel der Jahrhunderte, Viena, 1927, pag. 20.
- 52) Goethe, J.W.: Morphologie, en HA. 5. ed. XIII, pag. 229.
- 53) Derré, F.: op. cit. pag. 320

7.- CONCRECIÓN EXISTENCIAL DEL "HOMBRE-TIPO" EN LA OBRA DE  
ARTHUR SCHNITZLER (II): PROBLEMÁTICA Y SITUACIONES CA-  
CANIAS DEL SCHNITZLERIANO.

- 7.1. Problemas y situaciones del schnitzleriano
- 7.2. Factores problemáticos y situacionales: eros/thanatos.
  - 7.2.1. Eros.
  - 7.2.2. Erotización de la cultura.
  - 7.2.3. Thanatos.
    - 7.2.3.1. La vivencia thanática.
    - 7.2.3.2. El suicidio.
  - 7.2.4. La agresividad.
    - 7.2.4.1. El duelo o la justicia por propia mano
      - 7.2.4.1.1. El militarismo cacanío
      - 7.2.4.1.2. Gustl o el antimilitarismo schnitzleriano.
    - 7.2.4.2. Judenfrage o el antisemitismo cacanío.

7.1. Problemas y situaciones peculiares del schnitzleriano:

No podemos abandonar el estudio de la época y de la obra schnitzlerianas sin considerar los problemas que afectan a ese tipo de hombre epocal, pues estos mediatizan la efectividad espiritual y cultural del mismo. Tampoco resultaría completo nuestro análisis del paradigma schnitzleriano, si no tuviéramos en cuenta la valoración cualitativa que el autor ha hecho de los problemas sociales y culturales de los que ha sido testigo y sobre los que él, a través de la incorporación a su iconografía y escenografía literarias, ejerce una labor de reflexión sobre su época. Un análisis de la problemática que estos tipos encarnan permite una penetración más profunda, tanto en la intimidad de la época como en la del autor, tanto en su mundo espiritual como en su contexto social.



Los factores psíquicos e intelectuales de una época - en nuestro caso ese síndrome finisecular anteriormente precisado -, encarnados en un medio y en unos tipos peculiares y determinados, da lugar en estos a una problemática y a unas situaciones características de la misma. Esos factores intelectuales se expresan frecuentemente en conceptos de gran efectividad social que a veces, cuando llegan a una formulación simbólica o afectiva, se convierten en mitos. El schnitzleriano, es decir, la versión cacania del finisecular, tiene también un elenco de ellos que aquí vamos a tratar como paso ulterior en esta penetración temática en la época a través de la obra del autor y, viceversa, en la explicación social de su obra a través de la época que registra. Sin embargo, aquí sólo nos cabe de nuevo un tratamiento selectivo y sintético del amplísimo elenco de problemas y situaciones peculiares que una sociedad tan polifacética como la finisecular y una versión diversificada de la misma como la cacania tenía que presentar.

## 7.2. Factores problemáticos y situacionales: eros/tánatos.

Las situaciones y problemas típicos de toda sociedad derivan básicamente de las relaciones que ésta mantiene a los conceptos o vivencias fundamentales de la misma. La historiografía cultural hace tiempo que ha señalado como vivencia básica del finisecular la relación - positiva o negativa, fecundante o bloqueadora - a

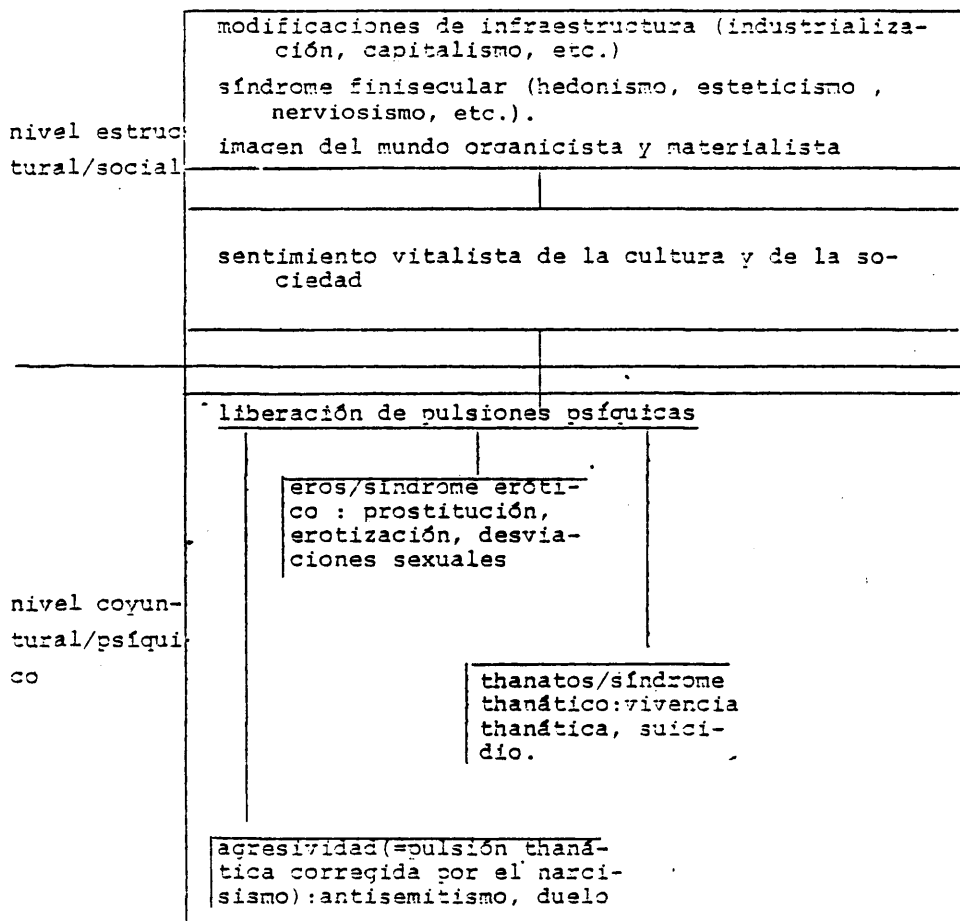
esas dos piedras angulares de la existencia: la muerte y el sexo. Esto que puede parecer perogrullada, pues, siendo éste un binomio medular de la existencia humana, todo conjunto cultural debe presentar una relación más o menos directa a tal constelación de vivencias, recobra su valor de dato de conocimiento al considerar la calidad de la relación que el finisecular tiene a esta diada vital: la "belle époque" ha descubierto estas vivencias en sí mismas, sin transcendencia, sin telón de fondo. A pesar de su carácter medular, a nivel consciente, todas las anteriores épocas culturales han intentado vivir de espaldas a estas realidades o, al menos, huir de ellas. Si exceptuamos la Edad Media, que hizo pivotar su cosmovisión sobre estas dos realidades - las danzas de la muerte o el Minnesang pueden servir de comprobación -, casi toda la historia de la cultura europea es la traducción de los esfuerzos por rehuirlas. Pero incluso la vivencia ero-*thanática* del Medievo estaba sublimada y corregida por la fe y la superstición. No así el fin de siglo, que funda todo el comportamiento social sobre estos dos polos de toda existencia orgánica y cultural, sin supereditarlos a otra constelación de valores. La erotización de la cultura y de las relaciones humanas alcanza proporciones desmesuradas. Las danzas sociales como el vals o el tango o las más sofisticadas y artísticas como las de la Duncan o Nijinski; el arte de Klimt o de Schiele, que no necesitará el apoyo mitológico de Venus o Psyche como Tiziano o, incluso, Ingres; los afiches de Mucha o las modificaciones de la moda son la objetivación de la liberación que experimenta este impulso erótico, anteriormente distraído, corregido o modificado, y del espacio gana en la cultura. Si anteriormente se había culturizado lo erótico, ahora el proceso es el inverso: se erotiza la cultura. Además, la nueva organización del sistema de producción - basado en la necesidad siempre mayor de consumo -, que sistemáticamente utilizará lo erótico como apoyo, así como la libertad de comportamiento que fomenta la sociedad despatriarcada de la gran ciudad y, finalmente, el poder adqui-

sitivo que potencia la comerciabilidad siempre presente de lo erótico, son factores que han influido en este sentido.

Por su parte el sentido, interiorizado y aceptado, de decadencia, la conciencia de ocaso del finisecular acentúa el prestigio de la pulsión thanática o de destrucción. El estado de sociedad decadente parece estar bajo el impulso, no neutralizado por otros, de lo que Freud ha denominado "pulsión de muerte": la tendencia a volver a una etapa anterior de indiferenciación, de equilibrio obtenido a través de la descomposición o de la destrucción. El suicidio y el duelo son manifestaciones de este sentimiento vital bajo el dominio de la "voluntad de muerte".

Las causas de esta prevalencia ero-thanática se pueden conjeturar: la gran distancia que separa al fin de siglo de su origen - la Ilustración -, las críticas que sobre el modelo de cosmovisión racionalista ha vertido los sistemas de pensamiento, así como los correctivos que la ciencia le ha impuesto y, por último, el acervo de pensamiento biologicista - Darwin, Mendel, etc. - con toda su impronta determinista, que ha naturalizado el esquema orgánico como modelo de cosmovisión.

Este "Lebensgefühl" finisecular, junto con los condicionamientos infraestructurales, produce unas pautas de comportamiento cuyo carácter más destacado es un cierto sentido descomprometido y deportivo de la existencia. El esquema biológico impone un sentido fatalista de la vida: concebida como demiurgo, se aceptan sus esquemas - "eros-thanatos", "juventud-senectud" o "floración-decadencia" - como ley cuyo curso se acata con entrega alegre, sin ulteriores consideraciones de índole racional. De ahí el "fröhliche Apokalypse" o el "perezcamos con dignidad" del Kaiser, aceptación determinista y esteticista que hizo de la decadencia política y moral una obra de arte. Esta concepción de la vida y su correspondiente esquema vivencial produce un cuadro de problemas y situaciones cuya cadena causal sería la siguiente:



Semejante cuadro vivencial origina una problemática cultural y unas situaciones existenciales muy caracterizadas que el cacanio acusa con especial intensidad y que AS registra con una gran minuciosidad y detalle. La funcionalidad literaria que semejantes situaciones típicas han tenido en la creación schnitzlerianas puedan comprobarse analizando el método compositivo que nos testimonia en sus apun-

tes el autor. Todo el material inédito, recogido en el sexto tomo de sus obras completas bajo el título de "Entworfenes und Verworfenes" (1), está constituido mayormente por series de diseños y bosquejos en los que únicamente ha esbozado "figuras y situaciones" como, por ejemplo,

"Ein überraschter Liebhaber. Der Mann kommt dazu, gibt sich als Liebhaber aus. Darauf der Liebhaber als Mann" (VI, 193), o

"Ein Arzt heiratet. In der Hochzeitsnacht wird er gerufen. Es ist seine Geliebte..." (VI, 94) o

Zirkus Hohenzollern.- Der Kaiser, der seine Söhne Schulpferde reiten lässt; der jüngste Prinz ist Clown. Ausbrechende Revolution...

(VI, 217) Como puede apreciarse, AS. ha trabajado su fabulación literaria, su creación poética a base de elementos típicos y tópicos -figuras arquetípicas como "el príncipe", "el amante" o "el médico" que después él caracteriza individualmente; o situaciones no menos tradicionales como "la revolución", "el asalto" o "el desahucio" que él la mayoría de las veces "vieniiza"- que desarrolla a base de pautas estructurales comunes, podíamos decir que aristotélicas -parekbases, climax, catástrofe, etc.-, hasta conseguir un conjunto más o menos cerrado, una forma (=Gestalt) literaria de la situación.

En el capítulo que sigue pretendemos reducir a esquema nuclear toda la riqueza situacional que la fantasía y la observación schnitzlerianas han registrado en su entorno. Toda ella, creemos, deriva y es manifestación inmediata de esa vivencia básica de la época que el autor ha hecho suya: la vivencia de la dimensión erotanáutica de la existencia. Los individuos schnitzlerianos incorporan toda una clase, toda una época: igualmente sus situaciones hipostasían la tensión polar de lo humano entre esas dos fuerzas estructurales de la psique, que Freud denominaría "pulsión de vida" o eros y "pulsión de muerte" o thanatos. De esta tensión estructural de lo humano AS. ha hecho trasunto circunstancial toda la problemática específica de su época y de su entorno cacaní. Por eso no cabe achacarle descompromiso o desinterés. Mientras otros autores percibían lo coyuntural político o social, AS. ha percibido, por debajo de ello, lo estructural psíquico.

7.2.1. Eros:

Ya en los inicios del siglo XIX se produce una modificación en la recepción cultural y social de esta estructura antropológica que desde el Humanismo y hasta ese momento ha constituido un tabú para la "alta cultura" en la que sólo en bandas marginales de las mismas encontraba expresión. No sólo la Justine de Sade, sino también los "diálogos" del Aretino o incluso las "conversaciones" de Luciano han sido productos literarios cuya calidad o, en todo caso, significación antropológica no les ha salvado de su categoría o carácter subcultural.

La condena moral de estas y semejantes manifestaciones había formado parte del ideario del establecimiento. Una sociedad, barnizada de eternidad, sólo toleraba representaciones "sub specie aeternitatis" del sexo. El sexo venía siendo la más vergonzante de las necesidades biológicas, cuya culturización sólo tenía lugar en el matrimonio y cuya presencia se relegaba a la esfera íntima. La Ilustración, al liquidar la visión religiosa de la vida, deja sin base esta concepción, vamos a llamarla, conservadora del sexo que sufre así un proceso de desacralización. La Teresa de Espronceda o la Lucinda de Schlegel se integran en una literatura en cuyo inicio están las quejas de Catulo a Livia. "Las Majas" de Goya están en oposición directa a los monjes zurbaranianos, lo mismo que la "Mañana" de Runge o las alegorías de Thorvaldsen a la versión dureriana de la pareja inicial. La Ondine o la Genoveva, a pesar de derivar de la hagiografía, demuestran una posesión de su sexualidad erotizada muy distante de la concepción tizianesca del "Amor Sacro". Si bien el Biedermeier restaurará una concepción sacra y pudibunda de la libido, el principio hedonista que funda la sociedad opulenta del capitalismo desembocará en un acercamiento al sexo

que, indenpendizado por otra parte de toda norma o categoría ética, quedará sujeto al convencionalismo. El carácter obsesivo que este componente de la personalidad humana cobra en la época del alto capitalismo queda ampliamente documentado en el arte y la literatura de la época: "el desayuno en la hierba" de Eduard Manet la impudicia de Olimpia, (del mismo), la desnudez inocente de las polinesias gauginianas, las bañistas de Cézanne, las furcias de Lautrec, las Salomés de Redon o de Strauss, la Judith de Klimt, el "après-midi" debussyano son figuras cuya erotismo se constituye en símbolo de sí mismo. Todo el arte de la época está presidido por el dios "eros" que aporta a aquél símbolos, figuras y tipos de gran fecundidad estética. La literatura bajo -y finisecular se puebla de tipos y actitudes eróticas. El Roman aus der Decadence de Martens nos presenta una orgía de alta sociedad que incluye sexo, gula y muerte. En 1906, Th. Mann publica su Wälsungenblut ( 2 ) que describe un incesto espiritual y casi santificante en una familia de la gran burguesía. Wedekind conciencia al público alemán de la fuerza impetuosa de la libido y de lo inadecuado de los métodos que tratan de someterlo. Oskar Panizza hará mofa de la dependencia religiosa del sexo. Incluso la sociología autorial de esta literatura muestra un número importante de personalidades marcadas por la vivencia anormal de la sexualidad: Wilde, George, von Andrian, Moréas o Verlaine han tenido que enfrentarse al público a causa de una sexualidad, supuesta o realmente, desviada. Finalmente el tema pasa a la ciencia y mientras Krafft-Ebing hace una tipología de los comportamientos sexuales anómalos, en la obra de Weininger ( 3 ) se intentará dar una metafísica sobre la sexuación de la realidad humana y Freud dará los esquemas bio-psicológicos de la libido.

AS., "investigador de las profundidades psicológicas" (Freud), ha llegado a los mismos descubrimientos que Freud por caminos más ásperos que los de su conciudadano: la creación poética. Freud, utilizando el lenguaje preciso de la ciencia, tenía garantía de retorno o de corrección, mientras que la sexología fabulada

de AS. se exponía al fracaso y a la inverosimilitud. Mientras Freud jugó la carta de la prueba documental y la comprobación terapéutica, del argumento clínico y de la clasificación, AS. ha jugado la baza de la casuística viva de una realidad tabú. Que AS. haya convencido con su análisis de la realidad erótica no sólo al profano, sino también al científico y pionero Freud, a quien ha arrancado una gran admiración (4) testimonia esa exactitud o, al menos, la seriedad de su investigación, así como la capacidad de análisis y la función gnoseológica de su creación literaria.

El espacio que el motivo "eros" ocupa en la obra de AS. corresponde a la importancia que había adquirido en la sociedad y al papel que desempeña como elemento configurador de la personalidad humana. Un número importante de obras - BG, DGBA, BUIS, DS, Anatol, etc. - pero sobre todo una pieza, estructural, estilística y temáticamente maestra, Reigen, están centrados en el análisis de la dimensión erótica de la personalidad humana y su relación con la muerte. El que en el Berlín de los años 20, esta obra tuviera la virtualidad de provocar el escándalo que el protocolo judicial del proceso "Reigen" documenta, demuestra, además de la pervivencia de prejuicios emocionales, la afectividad de la descubierta y del desenmascaramiento schnitzleriano.

Ahora bien, AS. ha utilizado en esta su labor de investigación un material humano concreto: la casuística clínica del erotismo cacanio. ¿Cuál es el cuadro real de éste y cuál es la transcripción literaria del mismo en la obra de nuestro autor? El análisis y descripción de ambos es una parte imprescindible a la hora de dar en toda su integridad tanto la imagen sociológica de la Cacanía como el paradigma schnitzleriano.

## 7.2.2. Erotización de la cultura:

Cualquier analista del espacio sociológico cacanio advierte inmediatamente la hipertrofia de esto que Freud denominó pulsión de vida. La erotización de la vida social y cultural ha alcanzado en



Viena mayores cotas que en otras latitudes. En Viena se lleva a efecto la destabuización de la sexualidad y su integración en el sistema científico. La enorme vida de relación social, liberada de las imposiciones de la moral y presidida por lo que se ha llamado el "Wille zur Lust", así como el talante hedonista de los naturales danubianos, ha quedado bajo la hégida de lo erótico que a su vez revela las presiones de lo económico, lo social, o lo psicológico.

Bien es verdad que en la Viena de la época se originan algunos escándalos como la "Filosofía" de Klimt - fresco que pintó para el techo del Aula Magna de la Universidad y que causó gran alboroto entre las mentes pacatas -, el "Reigen" de Schnitzler, el caso Loos - acusado de pederasta - o los amoríos de la Emperatriz. Sin embargo, nunca la sangre de la consternación moral llegó al río. Mientras a Oscar Wilde o Beardsley sus supuestas o reales desviaciones les costaron grandes disgustos y confrontaciones con su entorno, tal vez sea el de Schiele el caso más duro de los reseñables en la Cacañia: Pero incluso en el caso Schiele - también acusado de pederasta - hay que advertir, sin embargo, que pronto, tras este incidente, el público ha olvidado ese estigma y el pintor ha empezado a escalar puestos en el ranking de aceptación y popularidad. Y no hay que olvidar que fue precisamente en Berlín y no en Viena donde se procesaría al "Reigen".

Por otra parte este ambiente erótico hace su presencia en el comercio literario que de repente ve surgir un gran número de obras de carácter erótico o abiertamente pornográficas. Peter Altenberg, exhibe, sin problemas, el "Wunschbild" de sus ensoñaciones eróticas: la muchacha Ashanti que ha conocido en una exposición de culturas negras en el zoológico vienés. Un profesor de literatura, Sacher-Masoch, describe y presenta tipos y actitudes, que no siempre se deben a su mera capacidad de ficción -su Venus im Pelz, por ejemplo-y que después pasarán a ser prototipos de desviaciones y perversiones sexuales. El Marqués Bayros, uno de tantos casos de descendencia hispana en la nobleza del Imperio, ilustraba con asiduidad, compitiendo en estilización y elaboración artística con

Beardsley, los relatos pornográficos más extremos de la literatura universal: Fanny Hill de Cleland, los Diálogos Amenos de Pedro Aretino o La lozana andaluza del español Francisco Delicado; Franz Blei traducía las "Conversaciones de hetairas" de Luciano de Samosata, que Klimt se encargaba de ilustrar con quince dibujos de sublimes muchachas, a mitad de camino entre lo animal y lo angélico; este mismo autor hacía también una edición de las "Quinze Joyes de Mariage" atribuida a Anthoine de la Sale y publicaba una revista, "Der Amethyst", con narraciones, folletones e ilustraciones que tenían como sujeto la mujer estilizada y polarizada del Jugendstil. La lista se podría continuar indefinidamente ( 5 ) y merecería la atención de un estudio socio-psicológico aparte. "Memorias" de hembras de sociedad - "einer Sängerin" de Schröder-Devrient ( 6 ) o "einer russischen Tänzerin" ( 7 ), escándalos - "von Graz oder der nackte Ball". Aus den Geheimnissen einer österreichischen Provinzhauptstadt", etc. - forman un abigarrado mundo de salón y alcoba que, si no compite en estilización con los Guermantes proustianos, sí da una imagen vivida de la búsqueda del erotismo perdido a la que se entrega la sociedad caucanica, no sólo en sus clases dirigentes, sino también en un proletariado y en una pequeña-burguesía bajo el signo del feacio. Buena muestra de ella son esas novelas de la archiprostituta vienesa, la Mutzenbacher, que al mismo tiempo que un documento sociológico y socio-lingüístico de primera mano, es una obra maestra del relato erótico. El cuadro de prostitución que refleja es tan verídico como el de elegancia y distinción que imperaba en los bailes de la corte. Trabajos estadísticos de la policía vienesa y de las autoridades sanitarias nos presentan la dimensión de esta actividad marginada: la calificación de "gefährliche Classe" que alguna obra consultada da al gremio raya en lo castizo o en el ridículo. "Tanz -, Absteige, -Verkaufs- y Badedirnen; Badehuren, Cursmädchen, Gelegenheitsdirnen, Strichdirnen" eran calificaciones profesionales que hacían referencia al lugar y naturaleza del ejercicio de la profesión. La motivación económica de una prostitución tan abundante era manifiesta, si bien no siempre ha sido cuestión

de supervivencia. El documento que nos ha servido de base para estudiar la base real de este aspecto de la obra schnitzleriana ( 8 ), al hablar de las "Absteigedamen", practicantes de la profesión en las "Maisons de passe", escribe: "Solche Quartiere werden meist von Dilettantinnen der Prostitution aufgesucht, die keine passende Wohnung besitzen und überhaupt vermöge ihre Lebenseinstellung, vor der übrigen Welt als solid gelten möchten, daher Hotels nicht aufsuchen, theils aus Schande, theils aus Furcht, in die Hände der Polizei zu geraten. Die Absteigedamen sind meist verheiratete Frauenspersonen, Handarbeiterinnen u.s.w., die den Verdienst durch die Prostitution als einen Nebenverdienst, eine Beihilfe für ausserordentliche Auslagen betrachten" ( 9 ).

Este cuadro se explica, en parte, por las condiciones económicas-sociales de la Cacanía, pero, sobre todo, por el talante feacico extrovertido de sus ciudadanos que tenía que fomentar toda suerte de relaciones amorosas y eróticas. La licencia sexual de la que por una parte se hacía gala y que por otra trataba de ocultarse era la tónica que dominaba las relaciones sociales. El cacanio está polarizado por la relación amorosa que puede surgir en cualquier ocasión o lugar: un paseo por el Prater, el escaparate de una tienda, una sala de baile o la visita de un café ofrecen ocasiones para entablar la relación amorosa. La mención de las obras, pasajes o personajes de Schnitzler que responde a esta situación puede ser interminable. La "situación erótica" es la más frecuente en el universo schnitzleriano. En el conjunto de su obra AS. nos presenta un cuadro exacto de la abigarrada sexualidad cacania que va desde la liberación social del erotismo, hasta la integración del mismo en el sistema económico y social - prostitución - y las psicopatías que originan una sexualidad vivida al margen de la moral o bajo la presión de los convencionalismos. Sus obras reflejan con gran precisión un submundo de prostitución, pública y privada, en todos los niveles de la sociedad; unos comportamientos sexuales hipertrofiados o, incluso, marginales que hacen presa en todos los estratos o estamentos: duelos pasionales, adulterios intencionales o consumados, compra-venta del sexo, ninfomanías, necrofilias

o simples galanteos, "Strizzis", mujeres abandonadas, maridos burlados son elementos argumentales o situaciones temáticas las más frecuentes del paradigma schnitzleriano. Ahora bien, AS. no sólo ha documentado y representado literariamente esta realidad erótica, cara más o menos oculta de la sociedad cacania. También aquí AS. ha intentado analizar lo convencional, lo erróneo, lo disparatado de un comportamiento sobre el que ha emitido un diagnóstico y, frecuentemente, sugerido un remedio. AS. ha denunciado el sometimiento del sexo a unos convencionalismos de casta, clase y moral sin sentido. Reigen o Märchen son ejemplos de este extremo. AS. ha denunciado la economización o monetarización del sexo no en cuanto causa de la despersonalización o "Verdinglichung" del individuo, sino en cuanto síntoma de unas deficiencias de estructura social (Fräulein Else) AS. ha utilizado la abundante casuística erótica que se da en su entorno, y que él ha vivenciado personalmente repetidas veces, para ejemplificar un dato estructural de la psique que él ha sido uno de los primeros en descubrir: la confrontación eros-thanatos, la polaridad ero-thanática de la personalidad (Traumnovelle o Die Toten schweigen). Finalmente ha testimoniado las desviaciones sexuales que pueden tener lugar en una personalidad al margen de la moral o que ha interiorizado los esquemas de comportamiento de una cultura marcada por las pulsiones de agresión y de muerte sin sometimiento a los principios rectores de la razón (Die Braut y Die Fremde).

No procede un repaso a esta casuística erótica que puebla la obra de Schnitzler, pues sería una tarea de gran formato. Sí, sin embargo, un análisis del valor de denuncia social que posee.

Por lo que respecta a la prostitución, AS. ha testimoniado la amplitud insospechada de este fenómeno en la Cacanía. Este testimonio, ya en sí mismo delator, cobra mayor fuerza ética si se tiene en cuenta los ámbitos sociales en los que AS. ha situado algunos episodios de esta lacra social. La entrega íntima por dinero no

se limita a las clases desafortunadas: el schnitzleriano, sin necesidad de ser "Zuhälter", "Dirne" o hataira de profesión, utiliza sin ningún escrúpulo el poder del sexo, la irradiación erótica de la persona con intenciones de medro social y económico. No solo la desclasada o el "Strizzi" callejero intentan servirse de la capacidad erótica, propia o ajena, con fines de supervivencia o de medro. También la gran burguesía sabe utilizar a sus hijas para conservar o hacer avanzar sus posiciones sociales. La narración FE por ejemplo, que tiene una base real - hay mucha proximidad argumental al caso de Stephi Bachrach - nos presenta la prostitución, algo más que simbólica, de una hija de la alta burguesía que obtendrá a cambio un préstamo que salva del desclasamiento a su familia. Su padre, aficionado al juego, ha malversado fondos para poder atender a las deudas contraídas. Ante la reposición inmediata a que se ve obligado, debe recurrir, en segunda instancia, al poder sexual de su hija, que pasa unos días de descanso en una localidad alpina. Una carta de su madre desde Viena le pone al tanto de la situación familiar, perturbando la vida relajada - tennis, parties, regatas, etc. - de su "Ferialwoche" - "Als wenn ich nicht immer Ferien hätt', leider", pensará Else al leer la expresión utilizada por su madre -. A ella se le encomienda la salvación del status económico de la familia, para lo cual deberá interceder ante el anticuario Dörsday, que a la sazón se aloja en el mismo hotel. La maestría y delicadeza con que la madre sugiera la prostitución de la hija está de acuerdo con la clase de la que debe hacer gala una familia de tal situación social: "Darum hab' ich mir gedacht, ob du uns nicht die Liebe erweisen und mit Dörsday reden könntest... Dich hat er ja immer besonders gern gehabt" (5, 215). Su tacto prefiere hablar de "Liebesdienst". Else accederá a hablar con Dörsday, quien, como contraprestación exigirá efectivamente el servicio de amor de la bella muchacha: ésta deberá mostrarse desnuda ante él para permitirle admirar con recogimiento religioso su belleza. Else, antes de decidirse, deberá repasar el tren de vida al que, de lo contrario, deberá renunciar: "Dabei leben wir

eigentlich ganz gut. Mama ist wirklich eine Künstlerin. Das Souper am letzten Neujahrstag für vierzehn Personen - unbegreiflich. Aber dafür meine zwei Paar Ballhandschuhe, die waren eine Affäre ..." (5, 217). A pesar de la naturaleza prostituida de la acción, de la que Else es consciente - "Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater, und hat am Ende noch ein Vergnügen davon", comenta pensando en los posibles titulares de un reportaje -, accederá ante las consecuencias de su negativa: el desclasamiento. Else advierte en esta ocasión la "Verdinglichung" de su sexualidad y de su persona a que debe someterse en aras de la seguridad económica de la familia. Pero antes ha sido inconsciente profesional de esa "Werk der Verführung" que hacía del sexo y del erotismo pieza clave dentro del aparato de medro económico: "Der Ausschnitt ist nicht tief genug, wenn ich verheiratet gewesen wäre, dürfte es tiefer sein" (5, 213) ... "ich bin heute wirklich schön ..." (5, 220). "Noch etwas Puder auf den Nacken und Hals, einen Tropfen Verveinen ins Taschentuch". El efecto de su belleza sobre las personas confirma su conciencia de las posibilidades sociales de la misma: "Du bist geheimnisvoll, dämonisch, verführerisch ... Man könnte geradezu toll werden, wenn man dich ansieht" es la confesión de un pariente.

Con gran maestría AS., un varón de más de 60 años, ha sabido penetrar en la psicología y comportamiento eróticos de una muchacha de 19, cuyas motivaciones y reacciones persigue con el interés del psiquiatra. Sin embargo, no es menor el mérito sociológico de la narración, que nos abre una ventana sobre el mundo de alta sociedad en el que la hipocresía y la ambición imponen una prostitución sofisticada y nefanda. Las chusma de canallas inmorales que se reúnen en San Martino - "Gensidel" y "Schuft" son términos que Else utiliza para referirse a ellos - conserva la apariencia de honorabilidad que encubre un "ello" demostrado y reprimido, al que solapadamente se rinde culto.

Por su parte en TN AS. se ha atrevido a representar uno de los círculos de alta prostitución que las autoridades sanitarias y policiales no incluían en sus informes. El refinamiento y la infraestructura de servicio - cochero, pianista, etc.- descrita aluden a una prostitución de lujo y a una clientela aristocrática y adinerada. La existencia de esta prostitución de altos vuelos viene confirmada por el documento policial anteriormente citado, que, al hablar de las "Gelegenheitsdirnen" mencionaba "die galanten Frauen. Sie treiben zeitweise Prostitution mit oder ohne Wissen ihrer Männer ... Diese Frauen gehören oft den gebildeten und den höchsten Ständen an, leben oft in guten Verhältnissen und treiben Prostitution meist, um die Auslagen für ihren Luxus und andere Liebhabereien zu decken" (371).

Pero junto a esta prostitución nefanda, que muestra, por una parte, el poder social del sexo y, por otra, la enorme institucionalización, incluso en ámbitos marginales del mismo, que ha experimentado en la sociedad cacania, AS. ha representado también esa otra en la que el eros monetarizado se convierte en factor de supervivencia. Su representación es también aquí "wirklichkeitstreu". La miseria ronda a la prostituta que Fridolin, en la misma narración, encuentra en la Josefstadt. A pesar de su juventud, Mizzi acabará en un hospital consumida por la tuberculosis. Leocadia (R) implora al rudo Franz un "Sechserl" para el portero que tendrá que abrirle la puerta de su buhardilla. Therese (Th) también se sentirá tentada de dedicarse a la calle ("der Strich") para mejorar una situación que roza en la miseria.

También las desviaciones que provocaban sobre la sexualidad los factores y condicionamientos sociales y morales han quedado registrados en la obra del autor. Una cultura que había destabulado el sexo y que a su vez carecía de freno moral, lo sometía por otra parte a condicionamientos o factores endógenos - edad, inmadurez, etc. - que en circunstancias más o menos normales podía originar conductas marginales de la personalidad sexual. De hecho la incidencia de comportamientos sexuales anómalos en la sociedad

finisecular experimentó, según testimonio de Freud, un gran aumento.

El "freudloser Freudianer" Schnitzler ha estudiado y dado noticia de esa sexualidad desviada, llegando a constataciones semejantes a las de Freud. Muchos de sus personajes manifiestan una personalidad bajo el influjo de vivencias sexuales chocantes. Así, por ejemplo, Else (FE), al someter su sexualidad a la presión social y económica, sufre un "break" psicótico - transición repentina de un comportamiento normal a un estado agudo de psicosis - que libera una neurosis de ansiedad y de culpabilidad y que se manifestará en un acto de exhibicionismo - en vez de mostrarse desnuda a su comprador, lo hará públicamente en el foyer del hotel -, en una parálisis histérica y, finalmente, ante la dificultad de integrar de nuevo su sexualidad así mancillada, en el suicidio. Lo mismo ocurre con Beate Heinold (FBUIS), cuyo comportamiento promiscuo y sus tendencias incestuosas, a las que, en parte, la obligan una viudedad sometida al convencionalismo, conducirán a la autoaniquilación.

Muy llamativas desde este punto de vista psiquiátrico son las dos "Novelletten" "Die Braut" y "Die Fremde". La primera nos presenta un caso de psicopatía constitucional fijada en una ninfomanía a que da lugar su vivencia del sexo. La raíz de esta ninfomanía parece estar en esos "unklaren Wünschen" pubertarios a los que no se ha sabido poner coto: "in den einsamen Nächten ihrer frühreifen Mädchenzeit hatte sie viele Qualen zu überstehen, und ein seltsamer Vorsatz bildete sich in ihr, aus unklaren Wünschen zu immer festerer Gestaltung" (1,93). Esto desarrolla en ella una hipertrofia de la pulsión libidinosa - " ... wollte sie sich freimütig den ursprünglichen und wilden Trieben ihrer Natur, wollte sich jedem hinschleudern, der ihr gefiel ..." (1,93) - que, ante la carencia de inhibiciones morales, hará de ella un "monstruo" al margen de la norma y las convenciones sociales. Este "eros" no sometido al imperio de la razón se convierte en una locura ("Raserei") en una



pulsión autodestructora: " Es war wieder Trieb geworden, wütender, dürstiger Trieb, der den Mann wollte, einfach den Mann, nicht ihn, den einen! " (1,94) ... "Es wühlte in ihr, es liess sie nicht ruhig". (1,94). Estos "deseos abrasadores" la conducen a una entrega indiscriminada y frenética que rebaja su dignidad humana: " ... Und noch in derselben Nacht irrte sie durch die schwülen Strassen der Stadt, in derselben Nacht noch trug sie sich irgendeinem auf der Strasse an, der eben vor ihr her spazierte und dessen Gang leicht und vergnügt war und den sie früher nie gesehen hatte. Und der nahm sie und jagte sie wieder fort, und das war ihr erster Liebhaber! " (1,96).

Parecida situación ninfomaniaca nos presenta AS. en DF, si bien aquí la protagonista parece sufrir una esquizofrenia, lo que la exculpa de responsabilidad. El cuadro clínico reflejado es claro. El factor que la desencadena parece ser un trauma de carácter sentimental-erótico: su prometido la abandona una vez que en el velatorio de su hermano, suicida, se arroja en brazos de un desconocido. Los indicios de ninfomanía son evidentes, ya que su sexualidad no está integrada en el sistema racional y moral de comportamiento y sufre una hipertrofia de su pulsión libidinosa. La apetencia febril de lo masculino le hará perder la noción de realidad: el día en que abandona a su esposo, todavía durante el viaje de novios, se posteará en la Hofkirche de Innsbruck ante la estatua de Teodorico - que Peter Vischer representó en toda su virilidad - y estampa un beso en la figura enea que guarda la tumba de Maximiliano. Poco después se entrega en brazos de un desconocido.

Otros episodios semejantes de libido enfermiza los encontramos en TN. A impulsos de la pasión erótica que han provocado en él las vivencias de la noche anterior, Fridolin entrelaza sus dedos con los del cadáver de una mujer que él cree identificar con la bacante desnuda del club aristocrático cuyo secreto ha conseguido burlar. También él pierde el sentido de la realidad y está a punto de estampar un beso en el cuerpo inerte de la difunta desconocida del depósito de cadáveres. Rápidamente, sin embargo, el médico

Fridolin apela a su racionalidad, lo que le salvará de la insania necrofilica.

La denuncia del sentido lúdico y aventurero que presidían unas relaciones, las eróticas, que deben comprometer a toda persona y ser vehículo de comunicación íntima y respetuosa, es constante en la creación del autor. Una de sus primeras obras denunciaba ya esta concepción frívola y feacia que convierte la relación humana por excelencia en un juego amoroso - Liebelei - de consecuencias trágicas. Además el devaneo amoroso, la pasión extramatrimonial o el adulterio son diana constante de su reflexión y su denuncia. Frecuentemente los ha confrontado - en DS o en DTS, por ejemplo - al otro término de la dualidad pulsiva de la psique: la muerte. En DTS la protagonista Emma, ante la muerte repentina de su amante, conciencia la futilidad y el carácter "contra naturam" de un devaneo amoroso que no sirve a la voluntad metafísica y demiúrgica de la pulsión erótica, sino a la afirmación egocéntrica del yo. "Da ist ihr plötzlich, als könnte alles, was sie in den letzten Stunden durchlebt, gar nicht wahr sein. Wie ein böser Traum erscheint es ihr ... Unfassbar als Wirkliches, Unabänderliches" ... "Aber jetzt ist nichts in ihr als die Sehnsucht, mit trockenen Augen und ruhig zu Hause am selben Tisch mit ihrem Gatten und ihrem Kinde zu sitzen" (1.34).

En BG denuncia lo aporético de una relación amorosa que, tras el arretrato de la pasión, sólo esconde una manifestación lúdica y aventurera del egocentrismo que avasalla a una de las partes de la dualidad amorosa. Lo que en Berta es lícita expresión de su capacidad y necesidad eróticas, en Emil es sólo un juego egoísta que utiliza aquellas para su satisfacción personal. Por lo demás toda la trama argumental no es más que el desenmascaramiento de una moral normativa y convencional que obliga a la protagonista a una fidelidad más allá de la muerte, por encima de una expresión lícita y necesaria de una pasión y de un instinto que dinamizan la existencia y la personalidad de Berta. Sin embargo, esta pasión erótica

se produce explosivamente, sin el sometimiento debido a la razón, oscurecida por la fuerza del instinto. Sólo el desarrollo de los acontecimientos la obligará tardíamente a una consideración que habría debido ser preliminar. "Und sie ahnte das ungeheure Unrecht in der Welt, das die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward, als in den Mann; und dass es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist" (2, 196).

Todo este análisis y tratamiento que de la libido finisecular ha hecho AS. no es, insistimos, mera documentación psicológica o social y mucho menos exhibicionismo literario. A pesar de que durante cierto tiempo se le ha hecho ocupar un lugar prevalente en la literatura "decadente" o "indecente", su obra está transida de un gran sentido moral. La seriedad científica de sus procedimientos y la sinceridad de intenciones así como el carácter de denuncia que da a su tematización del sexo, así como la conclusión de las mismas - la inviabilidad de un sexo reprimido o independiente - hacen de él un moralista. La falsedad a que conduce una moral sexual basada en el convencionalismo; la consideración lúdica y descomprometida de la relación amorosa, el egoísmo que preside toda relación erótica o el desenfreno de una sociedad que hace confesión pública de continencia son extremos en los que constantemente incide la crítica schnitzleriana de la erótica vienesa. Por eso, no existe peor deformación de perspectiva sobre la obra de Schnitzler que la que le hizo pasar durante mucho tiempo, por un autor de gran maestría en la situación erótica, sin ver el trasfondo moralista de la misma. AS. trata de corregir deficiencias en las más humanas de las relaciones interpersonales perturbadas y sometidas a la presión del egoísmo, de la concepción hedonista de la vida y de los intereses económicos.

Reigen, esa "danza del sexo" - como por analogía a las danzas de la muerte del Medievo, ha sido denominado - es la mejor prueba documental de este carácter moralista de su obra. La visita impertinente, obsesiva y reiterada al mundo de la alcoba vienesa no produce otra impresión que la del fracaso y la tristeza de una relación

momentánea presidida por el engaño y la hipocresía: "post coitum triste". Es evidente que la moraleja de la obra no coincide con la de una moral confesional. La personalidad schnitzleriana marcada por la indulgencia, hija del escepticismo al que le determinan su falta de creencias, la amplia experiencia humana y la tolerancia, le impiden emitir condenas severas o proponer soluciones unilaterales. Quien esto exija confunde la escena con el púlpito, al médico con el predicador, al analista con el cirujano.

Toda esta sexología schnitzleriana, toda su teoría del sexo podría quedar resumida en las siguientes tesis:

- 1) El papel primario de la sexualidad en la motivación humana.
- 2) Naturaleza diacrónica del sexo, como factor o componente de la personalidad "in fieri", no "in facto".
- 3) Sujeción de la libido a convencionalismos de comportamiento y a presiones económicas y sociales que lo modifican.
- 4) Carácter precrítico de muchas normas de comportamiento sexual.

El valor científico, a nivel sociológico y psicológico, de las mismas han hecho de AS. un pionero de esa disciplina antropológica de nuevo cuño que denominamos psicoanálisis.

### 7.2.3. Thanatos o la pulsión de muerte:

#### 7.2.3.1. La vivencia thanática:

La relación a la realidad biológica de la muerte ocupa en el universo schnitzleriano un lugar destacado y presenta algunas peculiaridades sobre la vivencia que de la misma han tenido otras épocas y otros tipos de hombre. Por su parte, también el contexto cultural en el que se desenvuelve AS. manifiesta una gran preocupación por la muerte. "Tod" es, en el ámbito germano-parlante, naturalmente, un término típico de la literatura finisecular, especialmente en

la impresionista vienesa. Der Tod und der Tor y Der Tod des Tizian (HvH), Der Tod Georgs (Beer-Hofmann), Eros-Thanatos y Von Tod zu Tod (von Schaukal), Das Lied von Liebe und Tod de Rilke, Der Tod des Vergil (H. Broch) son títulos, entre otros muchos posibles, que certifican este aserto. En todos ellos la relación de los protagonistas al fin de la vida ocupa un papel importante. Parece, pues, como si este motivo, sin ser propio, sí fuera propio y peculiar de estos tres factores de lo cultural que constituyen el objeto de nuestro estudio: lo epocal, lo nacional y lo estilístico. Si ya el austríaco tradicionalmente ha experimentado una "fascinación por la muerte" (según Johnston), que se ha materializado a lo largo de su historia en un culto a los muertos y en una relación al pasado muy intensos - la devoción de la Emperatriz María Teresa a la memoria de su esposo o los ampulosos ceremoniales fúnebres se citan a menudo como documentación -, el finisecular, con su conciencia de ocaso y su sentimiento de decadencia ha acentuado este aspecto del talante nacional, que rápidamente aclimató una variante estilística - el impresionismo - en la que la motivación de lo momentáneo y perecedero, su cosmovisión heracliteana debían potenciar las referencias a la realidad que por antonomasia la expresa: la muerte. Además, una cultura como la cacania que rendía culto a la vida, tenía que reservar un sitio de honor a este capítulo nuclear de toda vida y cultura: la extinción, la muerte.

La obra del americano Johnston ha dedicado un capítulo a analizar este aspecto del sentimiento thanático nacional, que él resume en los siguientes items:

- conciencia de la muerte como cumplimiento y consumación, como "Erfüllung" de la vida. Toda la serie de datos que aduce parecen fundar con visos de verosimilitud este aserto: desde Mozart al aristócrata Coudenhove-Kalergi, padre de la idea paneuropea, pasando por Fechner, autor del célebre opúsculo Das Büchlein vom Leben nach dem Tode, o la Ahnfrau de Grillparzer, el genio austríaco parece estar movido por una relación erótica a la muerte. "Ich habe den Tod lieb" ha escrito H. Bahr.

- concepción de la muerte como "Erlösung" de una vida de mediocridad frustrante. Por eso, en un pueblo "que amaba la vida sin temer la muerte", sólo a partir de 1880, cuando el sentimiento religioso deja de informar la vida pública y privada, la necromancia y el espiritismo empiezan a hacer su aparición como medios de asegurar una redención "post mortem" que la vida niega.
- concepción de la muerte como pontífice entre las dimensiones horizontales del tiempo - el presente, el pasado y el futuro - y como revelación de la caducidad y al mismo tiempo, de la inmutabilidad del proceso histórico.

El tema muerte es el norte argumental de la creación schnitzleriana. De las 50 narraciones publicadas en vida, por ejemplo, sólo 15 no incluyen en su trama, como complicación, desenlace o motivo, la vivencia de la muerte. Es, sin lugar a dudas, el motivo más frecuente del corpus schnitzleriano.

Pues bien, ¿cuál es la vivencia thanática que refleja el autor?

En primer lugar, hay que constatar que el modelo schnitzleriano de la misma sólo en parte coincide con el diseño del crítico americano, pues mientras éste sólo registra la relación a la muerte, es decir, el aspecto metafísico del fenómeno, AS. incluye, además, como reverso del mismo, la vivencia del morir. Es más, Irene Betz, en su estudio monográfico sobre la presencia del tema en la literatura del impresionismo ( 10 ), niega a AS. la "metafísica de la muerte". mientras le concede la "psicología del morir" - Psychologie des Sterbens, keinerlei Todesmetaphysik" -. La apreciación nos parece inválida o al menos exagerada. Bien es verdad que la psicología de la agonía está presente en muchas de sus figuras y que muchas de sus obras estudian las reacciones interiores que produce la vivencia de la extinción propia o ajena. Así, por ejemplo, una de sus primeras grandes empresas, Sterben, analiza, sobre la base de la propia experiencia ( 11 ), los procesos psíquicos de la realidad agónica. La

trama argumental de Um eine Stunde es la representación parabólica de la angustia thanática ante la visión retrospectiva de una vida sin contenido. Otras obras como Boxeraufstand, Der Tod des Junggesellen, Der Fürst im Haus o Der Schleier der Beatrice tematizan idéntica situación, en la que AS. hace valer el miedo corporal y la angustia ante la defunción. La consideración retrospectiva del curriculum vital y la carencia de una metafísica de la muerte aumentan ese miedo que en ocasiones se convierte en pánico animal. Este llega incluso a ser instrumento de la muerte: en DW, por ejemplo, el miedo al morir produce la muerte del protagonista. Los únicos antidotos a semejante miedo son bien la resignación del que nada tiene que perder, bien la satisfacción del que ha vivido plenamente o bien el cinismo del condenado a muerte que quiere vengarse del vivo. Beatrice, por ejemplo, consciente de haber probado toda la gama agri dulce de la vida y sabiendo que su muerte será causa de amargura para el duque, pretende vengarse de él ofreciendo su pecho al puñal. El "soltero" de TDJG, momentos después de haber expirado, manifiesta por carta póstuma a sus mejores amigos las infidelidades de sus respectivas mujeres, vengándose así de su muerte en los vivos y prolongando su presencia entre estos.

Pero en esta psicología de la moribundia AS. más parece tratar las posibilidades vivenciales del morir a partir de los presupuestos culturales, que documentar una "Sterbeweise" característica del finisecular. Junto a esta psicología de la agonía, que responde muy bien a las intenciones estilísticas de la literatura impresionista, basadas en la concepción del hombre como sistema nerviosa, AS. documenta la metafísica thanática, la concepción del más allá que tiene el finisecular.

El schnitzleriano está familiarizado con la idea de la muerte. Sala (DEW) reconoce la presencia continua de la muerte en su espíritu: "Gibt es einen anständigen Menschen, der in irgend einer guten Stunde in tiefster Seele an etwas anderes denkt?" (I, 765). Sin embargo, aquella sigue sin revelar su misterio. La razón de la incomprensibilidad parece estar en el punto de consideración que se toma sobre

el fenómeno: observada inmanentemente, desde la vida, la muerte, por definición más allá de ella, no se deja sistematizar. La conversación de Johanna con Sala (DEW) es muestra de esta metafísica thanática condenada al fracaso: "Sie bauen sich ein Haus und graben versunkene Städte aus und schreiben seltsame Verse, - und Menschen, die Ihnen so viel gewesen sind, liegen schon seit sieben Jahren unter der Erde und verwesen, - und Sie sind beinahe noch jung. Wie unbegreiflich ist das alles". (I,765).

El repertorio de soluciones ante esta incomprensibilidad es amplio pero ineficaz. La concepción de la muerte como un ser numénico, con intención y voluntad, al que se puede aplacar o burlar, presente en varias obras, más que una ficción poética del autor parece expresar esa tendencia a la misterioso-metafísico del incrédulo supersticioso. Ni la entrega a su poder ni la aceptación complacida de las modificaciones que impone (la separación de seres familiares) alumbran un indicio de solución: el protagonista de Blumen, que intenta trabar amistad con esa muerte numinosa: - "Der Tod ist etwas Freundliches geworden" -, debe reconocer: "Ah, wir verstehen den Tod nicht, nie verstehen wir ihn".

Este parece haber sido el trauma radical del schnitzleriano. Al estar desposeídos de una metafísica y de una cosmovisión transcendentales, la muerte y, con ella, la vida permanecen incomprensibles. Esta falta de perspectiva transvital es la causa de ese deseo desenfrenado de fruición que caracteriza al cacanío. Gustl, momentos antes de ejecutar la sentencia suicida, acepta complacido la idea de una refección que le reponga del ayuno de una noche febril; Alfred, también antes de suicidarse, se da el placer de gastar todos sus ahorros en la compra de una reproducción artística que sentará en el jardín de su casa como legado a su mujer esquizofrénica; Sala (DEW) se enrola en una peligrosa expedición científica al Asia ante una enfermedad de desenlace incierto. Se trata, pues, de una concepción negativa de la muerte, que se concibe como contradicción de la vida, no como su continuación. Por eso tampoco podemos aceptar en toda su extensión la conclusión de Betz que niega



toda validez metafísica al sistema thanático de AS: "Seine Begabung liegt im Psychologischen, nicht im Metaphysischen, sein Bezirk ist die Wiener Gesellschaft, nicht das Ewig-Menschliche" (12). Semejante afirmación desconoce los escritos sapienciales de AS. Aunque, efectivamente, lo psicológico es su fuerte, a través de esto nos da su metafísica, su cosmovisión o, al menos, la de la sociedad que retrata. El autor pone de relieve lo aporético de la metafísica thanática del cacanio y expresa la imposibilidad de una sistematización satisfactoria de la muerte a partir de las categorías disponibles, la invalidez de los esquemas thanáticos de un hombre sin visión del más allá. Pero esta concepción que reduce al absurdo ¿es la suya? Un personaje de su drama Der Ruf des Lebens puede suponer una pista para una respuesta negativa a la cuestión: frente al grito desesperado de Albrecht que enfrenta una muerte tras la que presiente la nada: -"Nichts kommt nach uns, alles stirbt mit uns".- y haciendo oídos sordos a la llamada de la vida que le habla a través de su juventud, Max se entrega a una muerte, que le imponen, confiado en una pervivencia que participa en la vida de las generaciones venideras: "Wer die Zusammenhänge begreift, lebt ewig ... Auf die, die nach uns sein werden, kommt es an, nicht auf uns" (I,1061). Tras esta obra, escrita en 1906, AS. ha tematizado reiteradamente la vivencia thanática, volviendo a esa metafísica negativa de la muerte sin horizonte. Pero su actitud o intención en ellas es más documental, mientras que en ésta la posición de las dos posturas contrarias, la nihilista y la esperanzada, parece aludir a una intención más moralizante. De hecho también Sala (DEW), personaje relacionado también con el autor, formulara esa confianza en una fraternidad universal como sistema de pervivencia: "Es scheint mir überhaupt, dass jetzt wieder ein besseres Geschlecht heranwächst, - mehr Haltung und weniger Geist" (I,836). La "Selbstironie" schnitzleriana que Irene Betz juzgaba según los canones en boga en 1937 - "ist wohl jene, der jüdischen Rasse im besonderen, eigene Selbstironie, die nicht zu Selbstüberwindung verpflichtet" (12+ ) -, esa observación distanciada de sí mismo le ha apartado de una consideración de la muerte común en su entorno, manteniéndole esperanzando en una vida y en una tarea literaria que tenían

como meta la mejora de su mundo. Que AS. en ocasiones en las que algunos de sus colegas y muchos contemporáneos echaban mano del suicidio - crisis matrimoniales, suicidio de su hija, persecuciones sociales, dificultades financieras, etc. - haya estado muy lejos de ellos prueba que la vivencia thanática expresada no es la suya.

#### 7.2.3.2. El suicidio o el miedo a la vida:

Dentro de esta fenomenología thanática que muestra el schnitzleriano es chocante la abundancia de una actitud autodestructora o suicida. Frederike Grässler (DGB), el músico (WEM) Fritz Platen (DE), Roland (DET), Alfred von Webeling (DP), Käsemann (DJM), Korsakow (DWL) Beate Heinold (FBUIS), Else (FE), el escritor (LBEL), Johanna (DEW), Gustl (LG), Kasda (SIM), Oskar Ehrenberg, Filippo (DSVB) y otras son figuras de la carecterología schnitzleriana que intentan o llevan a cabo un acto de autodestrucción. El análisis de la psicología profunda o de la sociología del suicidio se escapa evidentemente nuestra intención y nuestras posibilidades. Por otra parte,, estudios psiquiátricos como el de Menninger(13) o sociológicos como el de Dürkheim (14), Davidson (15) o Massarik (16), que tratan de hacer una exégesis de este hecho antropológico, de rasgos tan imprecisos que a veces escapa incluso a análisis especializados (17), suministran pocos materiales a la hora de explicar la casuística individual del mismo. Nosotros no podemos renunciar a la constatación del dato en la obra de AS. y a un intento de hermenéutica literaria del mismo.

Este dato de la fenomenología schnitzleriana recoge un hecho frecuentísimo en la Cacanía. Toda una serie de figuras prominentes de la vida cultural y política del Imperio desaparecieron de la misma definitiva y voluntariamente: Raimund, Stifter, Saar, Boltzmann, Uchatius, Trakl, H. Wolf, Kubin, Friedell, Zweig. Weininger son casos reales de suicidio o intento del mismo que perpetraron personalidades de la vida pública ( 18 ). Muchos de ellos

han estado vinculados por la fe y moral católicas que tan severamente penalizaba, en un ámbito espiritual, el acto. Otros como Rank, Wittgenstein, Kokoschka, Schiele, Klimt flirtearon con la idea y el mismo Schnitzler ha vivido de cerca el asunto, ya que su hija ensayaría en 1928 un suicidio que acabó en muerte. Por eso HvH escribía en 1893 en la Frankfurter Zeitung: "Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben".

En esta casuística real del suicidio hay un componente muy llamativo, que sin apelar a explicaciones de psicología profunda, puede calificarse de miedo a la vida. Aparte de los suicidios de carácter claramente patológico-neurasténias, psicosis, etc. -, en todos los restantes se percibe la presencia de un acontecimiento que desencadena en el suicida un complejo insostenible de fracaso que no sólo hace inapetecible la continuación de la vida, sino que también provoca el miedo a seguir viviendo. Junto a Raimund o Stifter que acortaron sus vidas para ahorrarse unos sufrimientos reales o ficticios que se les echaban encima - Raimund, por ejemplo, pone fin a su vida para evitar los atroces sufrimientos de una rabia que, tras la mordedura de un perro, pensó, erróneamente, que le sobrevendría - hay una serie de suicidios realizados a partir de una sensación de fracaso o de hundimiento de las bases existenciales. Stefan Zweig elegirá una muerte voluntaria, en un Brasil alejado de los escenarios bélicos, al ver derrumbarse los cimientos morales de su mundo, "el mundo de ayer" que él había descrito. Un sentimiento de fracaso parece latir también tras el suicidio de Weininger. Van de Nüll, uno de los arquitectos de la Ópera vienesa, ante la decepción que le supone un comentario desfavorable del Kaiser sobre su trabajo, se ahorca. Uchatius, un ingeniero que consigue la más fuerte aleación metálica de cañones Skoda, no puede soportar el que en una prueba de tiro su aleación falle parcialmente y se suicida. En el suicidio de Ferdinand von Saar ha desempeñado un papel importante la consternación que le ha producido el nuevo hacer literario.

El suicidio de Mayerling, a pesar de lo turbio del suceso, deja traslucir un fuerte componente de insatisfacción que ha actuado al menos como concausa. Todas estas efemérides suicidas permiten hablar de un complejo cacanio de autodestrucción que surge o se consolida ante lo que Johnston denomina "conflicto entre la convicción interior y las circunstancias externas". En el capítulo 11 de su obra sigue la pista real a este complejo que él epigrafió como "Der Tod als letzte Zuflucht". Más que de último refugio habría que hablar de primera solución a un estado de conflicto, a juzgar por la precipitación y, a veces, lo injustificado de la acción. Sin lugar a duda, el fenómeno hay que ponerle en relación con ese peculiar sentimiento thanático o vital, lúdico y aventurero, con la falta de compromiso con una realidad colectiva, con el sentido esteticista y diletante de la vida en la que, cuando falta el objeto de inspiración o entusiasmo, todo el entramado psicológico se viene abajo y, finalmente con esa cosmovisión inmanente del mundo que impide una perspectiva de eternidad. El catolicismo de un Stifter más parece haber sido un talante irénico y armónico - se ha confesado adepto de la armonía universal leibniziana - de signo esteticista que auténtica y profunda convicción interna.

Con todo, resulta crasa o. al menos: exagerada la afirmación de Johnston que establece una proporción directa entre las tendencias suicidas del cacanio y su grado de descompromiso político. Estadísticas del momento demuestran la curva ascendente de la incidencia suicida en países de elevada conciencia política. Tal es el caso de Sajonia, por ejemplo, que en 1901 daba el mayor índice suicida (32 casos por 1000 habitantes), o Dinamarca (25 por 1000), mientras que Austria, con una incidencia del 15 por 1000, ocupaba un lugar medio en las tablas estadísticas, si se tiene en cuenta el 2 por 1000 de Rusia (19).

La casuística suicida del schnitzleriano es réplica exacta de esta situación descrita. Toda la brillante vida de relación social y de hedonismo feacio de que hace gala ocultan una situación espiritual y cultural tan insegura y convencional que basta la más mínima conmoción afectiva para reducirla a escombros. Tal es el caso de Else (FE). Su existencia se asienta sobre la base de un status económico y social alto que le permite y garantiza un comportamiento libre y una gran dosis de prestigio y placer. Incluso en un momento inicial de la narración, en plena prótasis de la misma, es decir, cuando todavía se halla en el plácido y despreocupado disfrute de su "Ferialwoche", decide probar experiencias "viajeras" con hachís: "Versuchen sollte man alles, - auch Haschisch. Der Marinenfähnrich Brandel hat sich aus China, glaub' ich, Haschisch mitgebracht. Trinkt man oder raucht man Haschisch? Man soll prachtvolle Visionen haben. Brandel hat mich eingeladen mit ihm Haschisch zu trinken oder -zu rauchen-. Frecher Kerl" (5,212). Su plan existencial a esas alturas de los 19 años, delata asimismo una marcada disposición al hedonismo y a la ostentación social como presupuesto de su existencia: "Nach Amerika würd' ich ganz gern heiraten, aber keinen Amerikaner. Oder ich heirat' einen Amerikaner und wir leben in Europa. Villa an der Riviera. Marmorstufen ins Meer. Ich liege nackt auf dem Marmor.- (5,209). Como puede apreciarse, sus pensamientos están muy lejos de una renuncia a la existencia. Sin embargo, todo el entramado de sus vacaciones e, incluso, su intensa vida de parásito social - "Man spürt: Lauter Leute, denen es gut geht und die keine Sorgen haben. Ich zum Beispiel. Haha! Schad' . Ich wär zu einem sorgenlosen Leben geboren " (5,210) -

se viene abajo ante la presión que ejerce la precaria situación familiar. Pocas horas son suficientes - las que van del "match" vespertino a la cena - para que Else, ante el compromiso que se exige de ella, planee y lleve a efecto el suicidio. Como alternativa a la forma de vida 'x', Else no propone el término 'y', sino simplemente la muerte. La fórmula de su estructura existencial parece ser "vida=status+muerte". La cota de exigencia no es modificable y su "modus vivendi" debe quedar intacto. Una adaptación a condiciones inferiores es imposible: o todo o nada. Dado que el todo no depende de su voluntad, sino del entramado de relaciones interpersonales o, en último término, de la suerte, opta por una nada a su alcance: una dosis masiva de veronal apaga el monólogo interior de la joven.

También Alfred von Webeling (DF) supedita su existencia a la compañía de Katherine. Su narcisismo ni siquiera tolera el verse abandonado por una mujer que da señales de constitución psicopática: "Ihm war sehr weh ums Herz ... Aber was sollte er jetzt noch abwarten? War es nicht das beste, gleich ein Ende zu machen?" (3,7).

Gustl ve hundirse la base que funda su rol social y su valía personal: su pertenencia a un estamento que le adscribe, sobre el supuesto de una honorabilidad convencional, a la clase dirigente. El quebrantamiento de aquella le supone un desclasamiento que él no puede aceptar y por eso opta por el suicidio: "Aber da gibt's ja nur eins: quittieren mit Schimpf und Schand ... quittieren ... Wo lauf' ich denn da herum? Hab' ich nicht zum Leidiger wollen? Haha, unter Menschen mich niedersetzen ... ich glaube, ein jeder müsste mir's ansehen ... Ja, aber irgendetwas muss doch geschehen .. Ah, lieber gleich eine Kugel vor den Kopf" (2, 215).

La reacción de Kasda (SIM) es idéntica: ante una "Quittierung" deshonorosa opta por el revólver. Incluso la fórmula de la condena es idéntica: "Alles steht für mich auf dem Spiel, nicht nur meine Existenz als Offizier. Was soll ich, was kann ich denn anders anfangen? Ich hab' ja sonst nichts gelernt, ich versteh' ja nichts

weiter. Und ich kann doch überhaupt nicht als weggejagter Offizier - grad gestern hab' ich zufällig einen früheren Kameraden wiedergetroffen, der auch -nein, nein, lieber eine Kugel vor den Kopf (6,177). "Sonst bleibt nichts als eine Kugel vor die Stirn (6,67).

Fritz Platen, "el sentimental" (DE), no soporta el verse burlado en lo que él ha creído un amor fundado en su valía personal. Su constitución narcisista le inclina a una nostalgia enfermiza producto de la veneración que se profesa ya que "Fritz Platen war ein lieber, junger Mensch gewesen, bildhübsch, ziemlich wohlhabend und ein bisschen empfindsam" (1,255).

Los casos citados pueden bastar para comprobar esta reacción de huida ante una situación de desesperanza: un desengaño amoroso, conflictos internos insolubles, desclasamiento, etc., ponen automáticamente en funcionamiento esta variante del sentimiento trágico que, paradójicamente, es miedo a la vida. A excepción de Gustl, ninguna de las figuras suicidas del schnitzleriano ensaya ni siquiera un acercamiento a lo religioso, una referencia trascendente o un impulso vital que le dé fuerzas para adaptarse a la nueva situación. "Die entgötterte Welt" ha sido un medio en el que la locura suicida ha prosperado. También AS. parece documentar la infecundidad de esa falta de compromiso y de esa actitud diletante de la existencia, a la que se renuncia tan pronto ésta exige el vencimiento propio.

El "Experimentiertrieb" del que hablaba HvH. en el artículo citado, es la facultad con la que el schnitzleriano, sin seguro de riesgo, ha ensayado la vida.

\* \* \*

#### 7.2.4. La agresividad.

#### 7.2.4.1. El duelo o la justicia por propia mano

##### 7.2.4.1.1. El militarismo cacanío.

En más de una ocasión la trayectoria biográfica del autor se ha visto envuelta en lances de honor y en situaciones duelistas. Jugend in Wien deja constancia de este dato relativamente frecuente en su curriculum. Por otro lado, el duelo, junto con el juego, la prostitución y sus secuelas y la miseria social derivada de la industrialización, han formado parte de la realidad cotidiana del Imperio. No es de extrañar que constituyera uno de los motivos más frecuentes de la literatura schnitzleriana.

El origen psicológico de tal institución hay que derivarlo de lo que Freud denominó pulsión de agresividad, es decir, la pulsión de muerte corregida por el narcisismo. Su presencia en la sociedad finisecular hay que achacarla a la concepción militarista de la vida social que se instaura en la Edad Media y que pretende pervivir, cuando, con el surgir del estado centralizado y de derecho en el Renacimiento, la nobleza feudal intenta salvar sus privilegios jurisdiccionales. Pronto, sin embargo, esta institución pasará de la nobleza a la casta militar, que pretende perennizar con ello la autonomía y prevalencia de que goza en tiempos de guerra en una sociedad bajo el signo de la paz y del derecho.

Ordinariamente se cita Francia como la primera nación en la que se institucionalizó el duelo como instrumento subrogado de justicia, debido en parte a la turbulenta época de agitación social que vive, en la segunda parte del siglo XVI, antes de entrar en un estado de derecho. Su propagación a los restantes países de Europa, sobre todo a Alemania y Austria, ha sido muy rápida gracias a los hábitos sociales que han impuesto un estado continuado de guerra: la de los Treinta Años.



Si bien ha estado prohibido "de iure", "de facto" no sólo existía el duelo, sino también la obligación de aceptarlo bajo determinadas condiciones y para ciertos estamentos. Sólo en Inglaterra se consiguió erradicar hacia 1350, mientras que en los países germánicos sufrió una inflación que llegó a acuñar ciertos aspectos de la imagen tradicional de lo alemán: La "Mensur" de las "Burschenschaften".

La obligación del duelo, reconocida oficialmente de "facto" por todas las instancias jurídicas del estado, era el campo en el que libraban batalla el estamento militar y la concepción burguesa de la sociedad civil. El poder militar, al zafarse de la jurisdicción estatal, sentaba límites que lo separaban de una burguesía que amenazaba con someter a derecho una sociedad en la que el militar siempre había fungido como casta privilegiada.

Este motivo de la sociedad burguesa pone de manifiesto su carácter militarista, que precisamente en la Cacería venía agravado por una serie de circunstancias. A través del aumento de la oficialidad - casi un cinco por ciento de la población vienesa eran militares, residentes en los numerosos cuarteles de la ciudad: Rossauerkaserne, Alserkaserne, Infanteriekaserne, Stiftskaserne, Deutschmeisterkaserne, etc. - que después incrementaría su número y su zona de influencia al incorporar a su ámbito a la élite de la sociedad burguesa a través de la oficialidad de reserva o universitaria, se ha impuesto una concepción militarista del estado y de la sociedad que concedía a sus guerreros un fuero y unos derechos al margen de la ley y que ellos hacían valer frente al civil como símbolo de casta y como señal de su superior función social y forma de vida.

De tal manera esta institución ha sido instrumento de militarismo que alrededor de 1900, lo que en un principio había sido patrimonio de la nobleza, encontró en ésta su más temible adversario. El Príncipe de Löwenstein, por ejemplo, jefe del partido de Centro alemán, formaría una liga anti-duelo, que en los medios nacionalistas y militaristas causó gran escándalo. Un artículo de una revista teóricamente progresista, "Die Gesellschaft", arremetía contra esta liga que amenazaba con aniquilar las esencias viriles de lo alemán. Entre otras

afirmaciones produelo se pueden leer algunas hoy día plenas de resonancias militaristas:" er sucht (Der Duellant) unter möglicher Vermeidung eines Konfliktes mit den Landesgesetzen den wahrhaft göttlichen Geboten, denen, die ihm sein innerstes Leben, seine Ehre, sein Gewissen und seine Rasse, also in dem Falle seine starke deutsche Art vorschreiben, zu folgen und für erlittenes Ungemach die Genugtuung zu erlangen, die er bei der Niedertracht menschlichen Wesens und der Unzulänglichkeit menschlicher Einrichtungen vernünftigerweise auf keine andere Art erlangen kann"(20).

La gran dificultad que esta lica aristócrata Antiduelo tuvo que vencer en su labor de erradicación de tan bárbara institución fue la disposición vigente en los ejércitos alemán y austriaco que degradaba y separaba del servicio a todo oficial que se negara al duelo o que se expresara contra él. De esta manera se veían obligados a mostrar una "Ritterlichkeit" contraria no sólo al fundamento jurídico del estado, sino a la razón civil, al hacer depender el derecho de la fuerza o de la habilidad con las armas. El duelo o "Zweikampf" es, pues, testimonio de las contradicciones en las que la sociedad cacania estaba presa. Contra esta institución había dirigido ya la artillería de su sarcasmo Nestroy (Der Färber und sein Zwillingbruder), aunque sin éxito. El núcleo conceptual de la "Ritterlichkeit" era la "Satisfaktionsfähigkeit", es decir, la facultad de vindicación a través de las armas de un derecho o del honor personal conculcados, sin tener que esperar a que la justicia legal procediera como juez. Esta actitud suponía un desprecio de la legalidad vigente o, al menos, una resistencia a someterse en la normativa civil. Pero el carácter militar del duelo no viene indicado sólo por los medios y los procedimientos, sino también por el supuesto oficiante del rito: es la oficialidad del ejército la que, según el código del honor, podía determinar quién disfrutaba del privilegio de la "satisfacción". Más aún: el criterio para determinar la persona susceptible de satisfacción era la posible equiparación a la dignidad de oficial que se pudiera conceder al ofendido en un caso hipotético. Con otras palabras, era el cuerpo de oficiales a quien correspondía la competencia para dirimir "cuestiones de satisfacción".

La extensión de tal práctica en la sociedad cacania hizo de ella una práctica cotidiana. Las consecuencias sociales hicieron elevar la voz a las pocas conciencias morales de esa sociedad que paulatinamente fueron creando un ambiente que acabaría con la institución. AS. registra el fenómeno social del duelo, pero además lo sitúa en la diana de su crítica sociológica. AS. ha sido implacable perseguidor de un rito que no sólo contradecía su sentido liberal, su conciencia civil-burguesa, sino que también era un factor de discriminación social y racial. Ya citamos en su lugar una disposición de la federación de ligas de estudiantes duelistas del Imperio - Waidhofener Verband der Wehrhaften Vereine Deutscher Studenten in der Ostmark -, que declaraba a los judíos "Satisfaktionsunfähig". Esta disposición racista ha determinado en AS. un distanciamiento de la práctica duelística que desde entonces ha observado críticamente

#### 7.2.4.1.2. Gustl o el antimilitarismo schnitzleriano.

Las obras que pueden tomarse en consideración a la hora de seguir analíticamente el tema son numerosas - FUF, DS, FW, L, Ritterlichkeit, LG - si bien la casuística es repetitiva. En todas ellas trata de poner de relieve el carácter prerracional de una concepción convencional del honor, así como las consecuencias inhumanas del duelo. Las situaciones que crea en este intento, si bien fictivas, tienen una gran base real en los problemas personales derivados de su condición racial y en el entorno de sus relaciones humanas.

Las situaciones que desencadenan la ejecución del rito son básicamente la venganza del honor matrimonial o la reparación de una injuria, verbal o de hecho, de la dignidad personal o estamental.

Así, Gustl exige satisfacción - "Genugtuung" - a un doctor que se ha atrevido a sugerir el oportunismo de ciertas vocaciones militares. "Herr Leutnant, Sie werden mir doch zugeben, dass nicht alle Ihre Kameraden zum Militär gegangen sind, ausschliesslich um das Vaterland zu verteidigen (2,211). La formulación viene de un civil - del

que por el hecho de serlo, Gustl no tiene muy buena opinión - que se ha referido además a las maniobras como a una "Kriegsspielerei". Las alusiones del doctor ofenden doblemente :personalmente, por el tono -"Der Doktor hat das absolut in dem Ton gesagt, als wenn er direkt mich gemeint hätte" - y corporativamente por el contenido. Para justificar su comportamiento-que por lo demás, ha recibido la aprobación del coronel y que supondrá puntos favorables en su hoja de servicio:- "Aber ich hab' mich famos benommen; der Oberst sagt auch, es war absolut korrekt. Wird mir überhaupt nützen, die Sache"- echa mano de un argumento "ad hominem" que da prueba de su simpleza: ¿quién defenderá esta sociedad socialista, que quiere acabar con la institución militar, cuando vengan los chinos? (21) - "Gewiss ein Sozialist ... am liebsten möchten sie gleich's ganze Militär abschaffen; aber wer ihnen dann helfen möchte', wenn die Chinesen über die kommen, daran denken sie nicht. Blödisten". Gustl reconoce el derecho de la espada: la alternativa a una injuria que concierne al honor excluye la jurisdicción de la razón. A pesar de que reconoce su estado de excitación -"ich war zu wütend"-, no acepta ni por asomo una alternativa más "objetiva" de comportamiento: "Mit dem Objektivsein hat sich noch jeder blamiert". La contradicción es manifiesta cuando a renglón seguido sopesa la estupidez de la sociedad civil: "Die Leut' können unser ein'n nicht versteh'n, sie sind zu dumm dazu ... ". La conciencia de su superioridad estamental y de la calidad altamente social de su función es manifiesta: la maniobra, los discursos del coronel, la revista de su Alteza, elementos castrenses frente a los cuales el trabajo cultural no cuenta: "Und da kommt so ein Tintenfisch daher, der sein Lebtag nichts getan hat, als hinter den Büchern gesessen, und erlaubt sich eine freche Bemerkung". La conclusión de Gustl corresponde a esta conciencia de superioridad del fuerte que excluye todo razonamiento: la aniquilación del civil a través de la espada: "Ah, wart' nur mein Lieber - bis zur Kampfunfähigkeit ... jawohl, du sollst so kampfunfähig werden ..."

La continuación del relato reduce al absurdo la dialéctica de Gustl, que ve cómo su tesis de la violencia se vuelve contra sí mismo. Un civil, haciendo uso de la fuerza y de la astucia, pondrá al fanfarrón teniente al margen de la honorabilidad estamental. A la salida

del concierto, un panadero infiere a Gustl una ofensa a la que éste debería contestar, con el arma en la mano, obligando al ofensor a retractarse. Sin embargo, el civil, conocedor del "Ehrenkodex" militar, sujeta el brazo de Gustl impidiéndole deservir el sable. Es, pues, este código del honor el que le deja en un desvalimiento, que constata - "Ganz wehrlos sind wir gegen die Zivilisten" -, ya que por diferencias estamentales no puede retar al panadero - ésta es "satisfaktionsunfähig" - y, por otra parte no puede recurrir a la jurisdicción civil, pues sería hacer pública una deshonra que sólo la otra parte conoce.

En este contexto resulta chocante la actitud de ese otro civil, "un doctor que se ha pasado la vida detrás de libros", que, obligado por profesión intelectual a una consideración distanciada e irónica de la sociedad y de sus prejuicios - tal y como demuestra en sus observaciones sobre el patriotismo -, acepta, sin embargo, la dialéctica de la fuerza al aceptar el reto airado y violento de Gustl, para que su respetabilidad social no sufra mengua.

Este "Duellzwang" es el núcleo de la trama argumental de *Freiwild*. En esta obra AS. construye una ficción que representa las posibilidades de esta negación al duelo. Paul Rönning, un civil, se niega a aceptar el reto del teniente Karinski. Las presiones a que se le somete tras esta negativa, no son capaces de convencer a Rönning a poner en juego su vida para satisfacer los prejuicios y el orgullo de una casta. Bien es verdad que sólo gracias a su posición económica puede burlar semejantes prejuicios y colocarse al margen como "Aussenseiter", de la sociedad. El desenlace que AS. da a la obra lleva más allá la sinrazón de la práctica. La negativa de la parte contraria al duelo llevaba implícita la infamia social - no sólo para el retado, sino también para el retante. En este caso Karinski se ve obligado a reducir, al margen del código del honor, el pretendido duelo al que Rönning se niega, a lo que verdaderamente es, a un homicidio.

Homicidio - Karinsky - y suicidio - Gustl - eran, pues, los corolarios de una consideración del honor al margen del derecho, una visión de la ley que, desconectaba, automáticamente la razón para acogerse a la fuerza. Una sociedad que reaccionaba así portaba la semilla del "catorce". Una casta militar que gozaba de tales privilegios como los que por boca del teniente Wimmer (SIM) expresa: "Lo que en un abogado es vicio no tiene por que serlo en un oficial" (6,148) - estaba abocada al duelo de Verdún o de Lemberg.

#### 7.2.5.1. "Judenfrage: sionismo/antisemitismo."

La intención testimonial de la obra schnitzleriana no podía pasar por alto un motivo de la sociedad finisecular, en general, y, en particular, de la vienesa que le afectaba particularmente. Si bien no es un motivo nuclear, constituye, en algunas de sus obras, el fondo decorativo o ambiental que enmarca sus personajes centrales. En numerosas obras - Der Weg ins Freie, Leutnant Gustl, Die Weissagung, etc. - AS. se hace eco de una situación cuya complejidad él no podía reproducir literariamente, pero sí, al menos, reflejar. ¿Cuál era esta situación y cómo queda registrada en la obra de AS?

A lo largo de los años en los que Austria goza de una situación de gran potencia ha integrado en su ámbito de soberanía amplios territorios en los que la diáspora judía había hallado acogida y asentamiento, más o menos hospitalarios, desde tiempos inmemoriales. La anexión de los Países Bajos, la Península Balcánica, zonas occidentales de la Europa Rusa - la Galitzia - vinieron a incrementar la importancia numérica del elemento semita dentro del Imperio, que ya contaba con juderías de tanta tradición y riqueza como las de Praga o Budapest. Las condiciones socio-políticas de que gozó en Austria dieron pábulo a una disposición, si no cultural, sí, al menos, tradicional, al medro que hizo de este elemento semita

uno de los factores directivos de la sociedad a la que nos referimos. Ya bajo José II se había fomentado una asimilación racial y social de los judíos que dió como resultado una cierta tensión dual dentro del judaísmo austro-húngaro cuyos polos fueron por una parte el integrismo de cuño tradicionalista y ortodoxo y, por otra, el integracionismo cosmopolita. Ostracismo social y alienación cultural respectivamente eran las plagas que atormentaban cada una de estas dos corrientes.

El sistema político y económico del liberalismo dió la supreracía a esta segunda corriente que así vino a producir un tipo de semita marcado por una voluntad mimética y de asimilación que le empujaba a la participación en la vida pública, política, social y cultural, es decir en un organismo social estructurado sobre principios distintos de los que informaban su personalidad. Desarraigo del tronco bio-cultural y desgarró interior eran las consecuencias de esta situación que él ha representado ejemplarmente en DNIF.

El tipo de semita, sacerdote y víctima del sistema, suministraba así los mejores ejemplares de ese tipo de hombre descrito y que podemos expresar con el término "decadente," ya que él mismo era el motor de un sistema socio-económico orientado al rendimiento al medio y al provecho. Tietze en su historia del judaísmo vienés documenta el sentido comercial propio de la raza que hacía de él el prototipo de burgués liberal y capitalista aquejado de los males de época, cuyas raíces el también judío S. Freud diagnosticó tan certeramente (22).

Cuando en 1879 el gobierno Taaffe (1879 - 1893) pone fin a la llamada era liberal de los fundadores, el judío de la asimilación se encontró de nuevo rechazado por un sistema por el que había apostado y al que había aportado todas sus fuerzas. Las nuevas fuerzas políticas que surgieron, el socialismo y el cristiano-socialismo populista veían en el judío el prototipo de un sistema al que debía su existencia marginal y con todas sus fuerzas trataron de aniquilarlo. La opción existencial del semita ante tal hostilidad fue o bien el

refugio en el sistema ideológico que le aceptaba, la socialdemocracia, pero que eliminaba su sentido económico de competencia, o bien la huida a la utopía, a la nostalgia babilónica por una tierra prometida cuya realización a corto plazo sería imposible: el sionismo. En 1903 publicaba Theodor Herzl, director de la prensa más representativamente vienesa a la que sirvió desde París - lugar donde vivenció el más irracional e inmotivado de todos los antisemitismos: el caso Dreyfuss - su utopía El estado judío. Con esta abrió una puerta a la esperanza y a la ilusión del israelita cacanío. Así, sobre este iudaísmo austríaco han incidido, pues, un mayor número de factores y concausas que sobre otras versiones nacionales del semitismo europeo. Estos ocasionaron una situación propia y peculiar que pronto, junto con el problema de las nacionalidades territoriales, catalizó la vida social y política del Imperio: un antisemitismo, motivado, sobre todo, por el empuje social y económico de unos individuos clasificados en base a su pertenencia racial y, a veces, religiosa.

La breve consideración de ciertos datos estadísticos es suficiente para dar la dimensión correcta de este dinamismo social del semita cacanío. Mientras que en 1856 Viena contaba con una población judía de 19.600 almas, en 1910 eran más de 175.000 los semitas que vivían en la capital, de cuya población formaban el 9%. Pero sobre esta cifra de índole cuantitativa cabe sobreponer otras de naturaleza cualitativa que testimonian la base real de la "Verjudung" que el antisemitismo económico y confesional achacaba al orden social de la era liberal. Así, por ejemplo, el instrumento más esencial de poder político y económico del liberalismo y de la sociedad capitalista, la prensa, estaba casi en su totalidad en manos de empresarios judíos: "Presse", "Morgenpost", "Illustriertes Extrablatt", "Neues Wiener Tagblatt", "Wiener Lloyd", "Fremdenblatt". Sobre esta prensa, orientada, en gran parte, a la propagación del ideario liberal, pesa una de las mayores acusaciones de corrupción que jamás se hayan dirigido contra este poder fáctico. La subordinación a intereses económicos y a grupos de presión hizo que el semita Karl Kraus arremetiera periodísticamente contra este periodismo semita entre la luz y las tinieblas.



Por otra parte la participación del israelita, confesional o converso, en la vida cultural e intelectual de la capital es un dato significativo: en 1889, de los 681 abogados con que contaba el gremio vienes, 394 eran judíos y en 1887 los judíos copaban el 61% de la matrícula en la Facultad de Medicina de la Universidad. Los salones literarios habían estado, ya desde antiguo, en manos de damas de la sociedad judía integrada. Josephine von Wertheimstein, nacida Gomperz, fue considerada por Taillandier en la "Revue des deux Mondes" como "la reina poética de la sociedad vienesa". El que Francisco II haya ennoblecido a dos docenas de patricios judíos es síntoma tanto de su importancia económica y política - que obligaba al Kaiser, en contra de movimientos de opinión importantes, a elevarlos al estamento noble -, como de la efectividad más teórica y verbal que práctica de ese antisemitismo austríaco que propagaron Chamberlain - colaborador de Die Fackel -, Lueger o Schönerer.

No resulta exagerado afirmar que, existiendo en todas las naciones gran componente racial judío, fue en Austria donde éste se constituye en la fuerza motriz de la vida política y social desde 1880 a 1938. Por eso la "cuestión judía" será el fantasma nacional que perdurará hasta que el nazismo ensaye, con la brutalidad de la simpleza, una solución final.

La fecundidad literaria de esta situación y de la cuestión judía es notable: Desde Dessauer (Grosstadtjuden) hasta Hugo Bettauer (Die Stadt ohne Juden) los intentos y logros de plasmación literaria de esta problemática abarcan toda la casuística y toda la gama de calidades posibles. AS. ha abordado con frecuencia, si no frontalmente, sí al menos como fondo ambiental este problema que, si bien personalmente no le afectaba con todo su dramatismo y complejidad ya que él representaba una segunda generación de asimilados - había sido su abuelo quien había cambiado el apellido Zimmermann, ya alemán, por Schnitzler -, no pudo ni supo obviar a pesar de esa tradición mimética de la familia y de una profesión de fe europea y austríaca a ultranza.

Esta "cuestión judía" tiene en AS. dos vertientes: la activa y la pasiva. Mientras que por una parte el antisemitismo tortura a los destinatarios del mismo, por otra, desazona a sus autores. Para aquellos, la víctima, se convertía en una amenaza; para estos en una pesadilla, en una psicosis o manía, tal y como la vemos integrada en el esquema psicológico de Kasda o Gustl. El "muss übriggens ein Jude sein" de este adolescente que juega a la guerra, es expresión del desprecio por un contrincante judío que gracias a su situación financiera le ha arrebatado a su "liaison" de turno, Stefi. Esto le condena al aburrimiento de un oratorio, sólo iluminado por la presencia de las coristas: "Mindestens hundert Jungfrauen, alle schwarz gekleidet". El "tiene que ser judío", suposición basada en el poder económico del observado y contra él que no pueden nada sus encantos masculinos, descarga catárticamente toda una amalgama de resentimientos, frustración, prejuicios y narcisismo que tomaba como cabeza de turco al semita. A pesar de la confesión de Stefi - "Du hast die schönsten Augen, die mir je vorgekommen sind" - que él ha aceptado con toda la simpleza del autoenamoramiento, tiene que comprobar cómo ésta ha preferido pasar la noche con un acaudalado banquero que cena en la Gartenbaugesellschaft. Ni su "Charge", es decir, su representatividad social, ni sus encantos pueden nada contra el dinero. Gustl anuncia así el socialismo populista que cundiría tanto en las filas de los cristiano-sociales como de los social-demócratas. Su sentido hidalguesco, incompatible con la servidumbre al mamón, se subleva contra un predominio del capital en la medida en que éste le impide el ejercicio de sus privilegios o pretensiones. Este resentimiento contra la parte activa de la nueva sociedad, cristaliza en el judío, a base de un entimema: "In einer Bank ist er" ergo "muss ein Jude sein". Gustl, que hace una universal - todos los banqueros son judíos - donde debe poner una particular - algunos banqueros son judíos -, sólo peca de precipitación en el silogismo. La posición predominante de los judíos en el mundo de las finanzas y el comercio (23) - Los Rothschild, Hirsch, Königswarter o Springel - es la base inductiva de su razonamiento, que, sin embargo, no le permite la universalización. También los

Mannheimer, cuya magnificencia suscita la envidia de Gustl, se convierten, por obra y gracia de la lógica antisemita, en judíos. El dinero se convierte en símbolo externo de pertenencia étnica "Die Mannheimers selber sollen ja auch Juden sein, getauft natürlich ... denen merkt man's aber nicht an - besonders die Frau". El semita cataliza, pues, todos los resentimientos y frustraciones del pequeño burgués e, incluso, del proletariado al identificarse con el sistema social y con la clase dirigente que había producido el nuevo sistema social liberal-capitalista. El cosmopolitismo liberal que el judío representaba, le enemistaba con los sectores nacionalista y el dinamismo económico que poseía le grangeaba la enemistad del pequeño-burgués conformista. Por eso nuestro teniente, que en cuanto militar participa de los esquemas ideológicos del nacionalismo bu en un cóctel de amarguras, resentimientos sociales y despecho amoroso, contesta a la preterición de que es objeto por parte de Stefi, amenazando a un rival universalizado con el único poder que el elemento ario se reserva, el jurídico-militar: "Reserveleutnant soll er auch sein! In meinem Regiment sollt' er nicht zur Waffenübung kommen". (2,208).

Gustl preludia así los esquemas que otro austríaco, Hitler, que precisamente poco después respiraría los aires del Wienerwald y del antemitismo, se empeñaría en realizar, tres décadas después, para solucionar la cuestión judía.

En este caso la ficción, la "Dichtung", schnitzleriana se anticipó a la verdad, a la realidad. Toda una serie de Gustl reales se lanzaron sobre el autor al que, simbólicamente, mediante la exclusión de la "Waffenübung", expulsaban de la sociedad.

¿Cómo acusaba esta fobia antisemita al sujeto pasivo de la misma? La recepción de este rencor gustliano ha producido una tipología semita específica que viene determinada por la actitud que el judío adopte frente a este medio hostil y que podemos tipificar con el concepto colectivo de "Grosstadtjuden". La casuística de la asimilación por parte del judío urbano está sintéticamente expresada

y representada en DWIF en esas tres actitudes que hemos denominado sionismo, asimilación y conversión y que hemos analizado en su lugar. Pero junto a este antisemitismo urbano existe una variante de esta fobia social que afecta al semita de la diáspora cacañia. En las provincias del Imperio, el semita, inserto y camuflado en un medio, racial y culturalmente, variopinto, constituye una minoría racial, confesional y lingüística entre otras tantas de idéntica índole: checos, bohemios, moravios, eslovenos, polacos, etc. Esta situación modifica tanto la versión activa como la pasiva del antisemitismo. Ese rencor es representado básicamente por las guarniciones militares que, si en el medio cosmopolita de la capital, debía acomodarse a las conveniencias del trato social, aquí se manifiesta como formando parte del ideario y de las actitudes del poder central. La razón de estado o las motivaciones políticas modifican la expresión del antisemitismo por parte de los representantes de la metrópoli, que se deben adaptar a las situaciones peculiares y del momento, sobre todo cuando el elemento judío compone, como en gran parte de las ciudades polacas y ucranianas del Imperio, la parte predominante de la población. Sobre todo en la ciudades de la Galizia húngara los pogroms rusos han motivado un asentamiento masivo de semitas. De la ciudad de Brody, el Brockhaus de 1895, suministraba los siguientes datos referidos a los israelitas: más de 28.000 israelitas sobre una población de 130.000, la segunda confesión más numerosa de la ciudad después de los griegos; de los 17.500 habitantes de lengua alemana, dos tercios eran israelitas y de los 220 comercios, la mayoría estaban en manos de judíos.

Joseph Roth en sus ensayos de geografía y antropología cacañia - Reise durch Galizien. Leute und Gegend u Juden auf Wanderschaft nos ha dado una imagen a la vez vívida y objetiva tanto de la vida provinciana como del judaísmo de la diáspora.

Un judío de esta diáspora aparece en la narración de AS. Die Weissagung. El protagonista, Umprecht, narrador en apócrifo, relata sus vivencias provincianas en una guarnición polaca del Imperio. Su descripción de la misma coincide con los esquemas que de la Galizia se

tenía, según Roth, en la parte occidental de aquél: "Unsere Kaserne lag ausserhalb des Dorfes, das aus höchstens dreissig verstreuten Hütten bestand; die nächste Stadt, eine gute Reitstunde entfernt, war schmierig widerwärtig, stinkend und voll von Juden" ( 3,41 ).

En este medio alejado del cosmopolitismo de la capital es la oficialidad la que obligada al trato directo con el judío del que dependen, encarna el antisemitismo: "Notgedrungen hatten wir manchmal mit ihnen zu tun - der Hotelier war ein Jude, der Cafetier, der Schuster desgleichen. Dass wir uns möglichst beleidigend gegen sie benahmen, das können Sie sich denken. Wir waren besonders gereizt gegen dieses Volk, weil ein Prinz, der unserem Regiment als Major zugeteilt, den Gruss ... mit ausgesuchter Höflichkeit erwiderte und überlies mir auffallender Absichtlichkeit unseren Regimentsarzt protegierte, der ganz offenbar von Juden abstammte" ( 3,41 ).

Toda esta situación que introduce el relato de la profecía comprueba la raigambre militar del antisemitismo, que aquí muestra su aspecto puramente racial: el término "Volk" con que Umprecht designa a los judíos, jurídicamente inexistente para los semitas del Imperio, puede conectarse con la terminología del antisemitismo "deutschnational" de Georg von Schönerer, defensor en Austria de la idea "germanmana" y le un Kulturkampf austriaco como fundador de la "Los-von-Rom-Bewegung". Esta consideración despectiva de la raza queda sintetizada en esa designación étnica con que un teniente se refiere al mago judío de la narración: " Du, Jud ". El destinatario de lo que pretende ser un insulto es una figura de la abigarrada judería eslava, un "Taschenspieler, Sohn eines Brantweinjuden aus dem benachbarten polnischen Städtchen", que, habiendo aprendido algunos juegos de manos en Lemberg y desarrollando autodidácticamente sus cualidades de prestidigitador, recorre los teatros de variedades: "Er war ein kleiner magerer, bartloser Mensch, der damals etwa dreissig Jahre alt sein mochte, mit einer vollkommen lächerlichen Eleganz gekleidet, die zur Jahreszeit gar nicht passt: er spazierte in einem schwarzen Gehrock und mit gebügelmten Zylinder herum und trug Westen vom herrlichsten Brokat bei starkem Sonnenschein hatte er einen dunklen Zwicker auf der Nase" (3,41)

Pues bien, este judío cuyos rasgos burlescos acentúa Umprecht, sólo como bufón de una guarnición que vegeta en el aburrimiento puede penetrar en el cuartel, reducto de una casta y una raza con conciencia de superioridad. Sólo sus poderes ocultos permiten al judío vengarse de ese trato despectivo ante el cual, de otra manera, estaría indefenso.

Sin embargo, la sociología semítica del Imperio ha registrado un fenómeno incluso más paradójico que este antisemitismo: el denominado "Selbsthass" judío, el antisemitismo semita. La diferente actitud adoptada por el judío frente a la asimilación, indiscutiblemente comportaba consecuencias "intrajudaicas" de tipo confesional en todo caso y, a veces sociales y políticas. Las disensiones de la judería vienesa han influido, durante esta época, tanto o más en la historia de la ciudad que los rencores entre semitas y cristianos. Un semita urbano difícilmente podía identificarse con un correligionario de la diáspora que, dentro de un ambiente provinciano o campesino, había mantenido una relación a la tradición de la que carecía el urbano, movido básicamente por el impulso de integración y tentado por todos los refinamientos e instituciones de la cultura standard cristiano-alemana. Tietze en su obra describe la actitud esteticista del judío vienes en el templo - "Das Wiener Tempelpublikum war gleichgültig und ohne Kenntnisse, es genoss die Beredsamkeit seiner Prediger ..." "die sprudelnde Quelle Mannheimers, den goldenen Leuchter Jellineks ... mit intellektuellen und ästhetischem Vergnügen" que provocaba la condena del israelita ortodoxo y piadoso: "Den aus galizischen und oberungarischen Ghettos nunmehr in geschlossenen Massen einströmenden orthodoxen Juden war der Gottesdienst, den sie in Wien vorfanden, ein Greuel ... Sie bezogen eigene Bethäuser in der Schönlaternengasse ..." ( 24 ).

Si las disensiones dominaban la relación entre estas dos variantes sociológicas y confesionales del judío, la del provinciano ortodoxo y la del urbano practicante, el odio es el rasgo más acusado de la relación que se establecía entre el semita que, en un intento de

desmarcarse del estigma y de la presión antisemita, se convertía a una confesión cristiana o simplemente rompía sus relaciones con la sinagoga y el que, sin ser tal vez fervoroso creyente, mantenía una actitud de simpatía para con sus raíces tradicionales. Numerosas conversiones han obedecido al deseo, no tanto de asimilación, cuanto de separación de la comunidad semítica. Las diatribas del ju Weininger ( 25) contra el judío, que él equipara al tipo biológico femenino, amoral y pasivo, es prueba de este "Selbsthass" que también ocupó a Freud y Kraus. Así pues, estas dos tendencias del judaísmo cacanío, la que paseaba orgulloso su kaftán a lo largo del Ring la que trataba de ocultar su pertenencia recibiendo el bautismo o el corte de cara como símbolo de identificación con la sociedad antisemita, son efecto de esa presión del medio que provoca modificaciones en la conducta en un doble sentido: en un sentido sionista y en un sentido libelático o renegado. A partir de ahí se produce un antemitismo, un odio a muerte entre ambas vertientes judaicas.

Testimonios schnitzlerianos de este antisemitismo judío los encontramos tanto en DWIF como en PB. Cuando la acción del profesor del Elisabethinum trasciende a la opinión pública, Löwenstein, asistente judío de Bernhardi, debe constatar la participación semita en el affaire que en este caso hace causa común con sus más feroces enemigos: "Die Deutschnationalen und natürlich die Juden, eine gewisse Sorte meine ich, die keine Gelegenheit vorübergehen lässt, sich in den Schutz der herrschenden Mächte zu begeben" (II,366 ). El compromiso de las clases dirigentes judías, sobre todo de los círculos financieros, con los poderes fácticos no semitas es una de las causas que pondrán a la institución que dirige Bernhardi en dificultades económicas: "Aber dafür nenn' ich auch ein Dutzend Juden, die urs überhaupt nur was geben, weil ein Prinz und ein Bischof im Kuratorium sitzen" ( I,371).

Uno de los colegas médicos que forman el consejo de dirección del hospital, es precisamente un converso judío que lleva sus deseos

de adaptación hasta extremos insospechados: "Mein Grossvater zum Beispiel hat Samuel geheissen und hat sich immer ausgeschrieben, und ich heisse Siegfried und schreib mich auch immer aus" (I, 393). Este deseo de adaptación a un orden objetivo social, del que su fe, su raza e, incluso, su nombre, le separaron, le impelió a renunciar a sus peculiaridades y sentimientos raciales y confesionales y toma la forma de un imperativo racional: "Also, auch wenn ich Nationaljude wäre, ich würde in diesem Falle gegen Bernhardi Stellung nehmen" (I, 395).

Sin embargo, la afirmación continua de su germanidad y de su cristianismo alude a una conciencia judaica que el bautismo o la confesión "deutschnational", que sugiere el nombre Siegfried, no han logrado superar: "Aber abgesehen davon, erlaube ich mir, dich wieder einmal darauf aufmerksam zu machen, dass ich Deutscher bin, geradeso wie du. Und ich versichere dich, wenn sich einer von meiner Abstammung heutzutage als Deutscher und Christ bekennt, so gehört dazu ein grösserer Mut, als wenn er das bleibt, als er auf die Welt gekommen ist. Als Zionist hätte ich's leichter gehabt" (I, 395). Por eso ha llegado a recibir ese sacramento del "nacionalismo" que era el signo de la espada en el rostro: "Den Schmiss da hab' ich noch als Jud'ge - kriegt" (I, 395) - y por eso intentará mostrar no tanto una sensibilidad religiosa - "ganz frische religiöse Gefühle" - que le identificarían con los clericales, sospechosos en una sociedad liberal, cuanto un "buen gusto" ideológico que le mimetiza mejor en la sociedad esteticista y diletante del liberalismo burgués: "Nicht in meinen religiösen Gefühlen, sondern in meinem guten Geschmack bin ich verletzt". El interés que pone en la condena de su director Bernhardi, del que ha sido correligionario, se corresponde con el interés que los círculos financieros judíos muestran en el mantenimiento de esta fictiva institución hospitalaria en el que el noventa por ciento de los pacientes son católicos.

Sin embargo, el odio que muestran estos conversos a sus antiguos correligionarios no desmerece del que estos les pueden profesar. Löwenstein, pondrá en tela de juicio la honorabilidad de Goldenthal,



defensor de Bernhardt, y mostrará su total desprecio por su actuación judicial sólo en base a su condición de converso:

Löwenstein: Goldenthal hat sich benommen wie ein Schubjack, wie  
übrigens nicht anders zu erwarten war.

Cyprian: Wieso nicht anders zu erwarten?

Löwenstein: Ein Getaufte. Seine Frau trägt so ein Kreuz. Seinen  
Sohn lässt er in Kalksburg erziehen.

Una actitud que en DWIF muestra AS. en todo su paroxismo cuando el sionista Ehrenberg abofetea en pública calle a su hijo, a quien además deshereda, por haber mostrado un falso respeto por la confesión cristiana.

Frente a estas opciones orquestas del judaísmo cacanio, ha habido una tercera neutral que, sin aborrecer de su ascendencia o confesión, ha tratado no tanto de asimilarse cuanto de asimilar, interiorizando, u medio en el que ha visto un sistema espiritual o cultural más adecuado a su existencia real y concreta. Tal vez quepa identificar en esta la actitud personal del autor, que ha tenido su cristalización literaria en las figuras no exentas de cierta consideración irónica de Bermann (DWIF) o de Wenger (PB).

Wenger: "Pardon, für mich gibt es überhaupt keine religiösen und keine nationalen Unterschiede. Ich bin ein Mann der Wissenschaft. Ich perhorresziere -".

¿Indiferencia, cobardía o táctica del avestruz? Lo que sí es cierto es que AS., aunque no siempre ha podido ocultar el correspondiente esquema de simpatías y antipatías que el ambiente antisemita le producía, no ha respondido a este prejuicio antisemita con un prejuicio anticristiano, con una utopía sionista o con la apostasía de su alemanidad.

Todos estos factores situacionales y de problematización bajo cuya influencia se halla el schnitzleriano, se podrían concretizar más exhaustivamente, siguiéndolos en una casuística de situaciones y problemas, típicos del hombre retratado por AS. , tan diversa como la vida misma. Pero lo aquí expuesto, creemos, responde al núcleo esencial de tensiones operantes entre el individuo y la sociedad y a nivel intra-individual. Motivos tan fenoménicos y fecundos en el paradigma schnitzleriano como la creatividad o la integración y relación intrapersonales, presente en toda una larga serie de figuras marcadas por la psicopatía -DB, DF, MFY, etc.- , son en parte derivaciones de esta tensión bipolar que el autor registra en el cacanio. El contraste entre esquema literario (=poético, fictivo), de AS en este caso, y la realidad social de su entorno que hemos verificado en nuestra exposición da pie para no atribuir esta estructura ero-thanática del finisecular a la mera concepción subjetiva que del hombre y de la vida tiene el autor. La validez objetiva del mismo le sitúa a éste en la línea de grandes antropólogos (psicólogos, sociólogos, etc.) del XIX y XX que presiden figuras como Sigmund Freud, Weber, Mannheim o Durkheim. La coincidencia de planteamientos con el primero es manifiesta y ha consagrado uno de los temas más frecuentes de la crítica schnitzleriana: el freudismo schnitzleriano. Este, sin embargo, cae ya fuera del alcance del presente trabajo, aunque un último paso del mismo nos aproxime al tema. Hasta aquí hemos analizado al schnitzleriano-cacanio como objeto que se verifica en sus comportamientos, en sus habitats o en las relaciones inter-individuales que establece. Como paso definitivo de esta exégesis schnitzleriana nos resta analizarle como sujeto, como centro de elaboración de datos, vivencias y proyectos, para, después, intentar determinar las lagunas y ausencias que en esta 'documentalidad' schnitzleriana -digna intencional del trabajo- cabe registrar y, naturalmente, interpretar.

Notas al capítulo 7.

- 1) AS.: GW, VI.
- 2) Mann Thomas, Welsungenblut, en Erzählungen. Fischer, Estocolmo, 1958.
- 3) Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Viena, 1903.
- 4) Ver correspondencia intercambiada entre Freud y el autor, publicadas por Hausner, H., en Die Beziehungen zwischen AS. und SF, en MAL 3, 11, 1970, pag. 48-61.
- 5) Ver Aus Anatols geheimer Bibliothek, en Anatols Jahre. Beispiele aus der Zeit vor der Jahrhundertwende. Viena 1981.
- 6) Schröder-Devrient, W.: Aus den Memoiren einer Sängerin. Viena, 1907.
- 7) E.D.: Memoiren einer russischen Tänzerin. Viena, 1909.
- 8) Schrank, Josef: Die Prostitution in Wien in historischer, administrativer und hygienischer Beziehung. Viena, 1886.
- 9) Ib. pag. 367.
- 10) Betz, Irene: Der Tod in der deutschen Dichtung des Impressionismus. Würzburg, 1937.
- 11) AS. estuvo bajo sospecha de tuberculosis durante el verano de 1886, lo que le obligó a una estancia de restablecimiento en Merano, que el aprovechó además para entablar una relación erótica con Olga Waissnix. Ver JIW, pag. 214.
- 12) Betz, Irene: ob. cit., pag. 121.
- 13) Menninger, Karl: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords. Suhrkamp. Frankfurt, 1978.
- 14) Durkheim
- 15) Davidson, H.: Beware of Loneliness. Coronet, 1937.
- 16) Massarik, I.: Selbstmord als soziale Massenerscheinung der modernen Zivilisation, Viena, 1881.
- 17) Freud, por ejemplo, quedó profundamente insatisfecho de los resultados científicos del Congreso de Psicoanalistas de 1912 que tenía como tema monográfico el suicidio.
- 18) Ver al respecto Johnston: Die Faszination de Todes, en ob. cit., pag. 175.
- 19) Seiling, Max: Über den Selbstmord, en Die Gesellschaft, tomo 18/2, 1902, pag. 160. Otra estadística interesante en Rosefeld, Siegfried: Der Selbstmord im K. und K. österreichischen Heere. Eine statistische Studie. Deutsche Worte, tomo 13, pag. 449, 515.
- 20) Hopfen, Otto: Die Berechtigung des Zweikampfes, en Die Gesellschaft tomo 17/2, 1901, pag. 281. El artículo es una respuesta a la condena que la institución había recibido por parte de un congreso de la Liga de Nobles Antiduelistas que capitaneaba el Centro bajo la dirección del príncipe de Löwenstein y que había tenido lugar en Leipzig.

- 21) Naif alusión al "peligro amarillo", tópico sociológico de la época.
- 22) Ver Freud, El malestar en la cultura, ed. cit.
- 23) Ver Tietze, H.: Die Juden Wiens. Geschichte, Wirtschaft, Kultur. Leipzig, 1933.

Otra literatura al tema judío:

Gold, Hugo: Geschichte der Juden in Österreich. Ein Gedenkbuch. Tel-Aviv, 1971.

Kaznelson: Juden im deutschen Kulturbereich. Ein Sammelwerk, Berlin, 1964.

Mayer, Sigmund: Die Wiener Juden. Kommerz, Kultur, Politik 1700-1900. Viena, 1906.

- 24) Tietze, ob. cit. pag. 217.
- 25) Weininger, Otto: obra citada.

3.- RAIGAMBRE EPOCAL DE LA IMAGINERÍA CACANIA: LOS INTERIORES  
SCHNITZLERIANOS.

Este "estado de alma" que anteriormente hemos descrito y del que da testimonio toda una serie de actitudes, motivaciones, fantasmas, sueños, aspiraciones, pesadillas o frustraciones que pueblan la literatura de la época, desde Zola hasta Feydeau pasando por Strindberg, Wedekind o Proust, tiene en la Austria finisecular una realización paradigmática, si bien con las variantes propias que la constitución social y política del Imperio imponía. Hermann Broch, en su ensayo sobre Hofmannsthal, hizo de la Viena cacania el centro de este "vacío de valores" típico de la era liberal y de la cultura de la decadencia que produjo el tipo de hombre: "Nach 1848 geriet die Stadt (Wien), selbst ihre Proletarierviertel nicht ausgenommen, immer tiefer ins Unrevolutionäre, ins Hedonistische, ins Skeptisch-Freundliche, Freundlich-Skeptische" ( 1 ). AS., hijo de una familia estacida "aufgekommen", médico y psiquiatra, va a ser testigo y sujeto del "dulce encanto" y de la miseria, sobre todo moral, de esa sociedad - a la que ama y odia - desde la perspectiva excepcional que disfruta sobre ese escenario vienes en el que a la sazón se representa un acto importante del gran teatro del mundo. La obra de AS. es el estudio del síndrome y la etiología de este "tipo de hombre", cuya anatomía o estructura hemos intentado presentar a base de un análisis, interdisciplinar y comparativo de fisionomías, del retrato que de él nos han dejado el psicólogo, el filósofo, el artista y el poeta. AS. va a estudiar ese tipo no sólo behaviorísticamente, es decir a través de la observación de la conducta, el medio y el hábitat, sino también profundizando en el interior del mismo, ya que el propio autor es una versión ejemplar del mismo. La obra de AS. nos permite conocer, con la vivacidad de que es capaz la experiencia poética y literaria, unos esquemas de conducta y de pensamiento que sólo en un plano de abstracción científica nos suministran y describen los tratados socio-psicológicos. Toda la amplia gama de ejemplares humanos

que desfilan por la pluma-laboratorio de AS. realizan esta paleta de propiedades (defectos + virtudes) que los analistas del espíritu de la época han documentado.

Sus personajes están poseídos por ese ansia de emulación social, convertida en instinto, que, al socaire de las circunstancias, se constituye en el pecado de hybris que desencadena la catástrofe poética. Hedonistas e irresponsables, cultos y refinados, arrastran una existencia cuyo horizonte último es el sinsentido, la desesperación o el suicidio. No sólo las capas sociales privilegiadas son víctimas de este nerviosismo vital, de la neurosis de consumo, del frenesí vital que produce el dinero. La progresiva industrialización y la "fundación" que tienen lugar a partir de los años cincuenta parecen haber relegado aquel sentido intimista y socialmente conformista del pequeño burgués "biedermeier". El ideal de tunante, que Eichendorff había representado con un sentido católico y casi franciscano en su Taugenichts, girovago que recorría el mundo sin peculio, fue sustituido por el logrero Kommis que Nestroy había puesto ya en la picota ( 2 ). Incluso los estratos inferiores, como constataba H. Broch ( 3 ), se veían arrebatados por esa filosofía del hedonismo, por esa visión del mundo pecuniaria, por la falta de horizonte que les condenaba a la desesperación y, en casos extremos, a la esquizofrenia.

A continuación vamos a seguir la pista de este hombre "tipo" finisecular, de su "estado de alma" en la obra de AS. Intentamos fijar las concordancias existentes entre esta estructura tipológica del fin de siglo ya obtenida y los "interiores" del psicologismo schnitzleriano. Para ello analizamos sus motivaciones sumergiéndose en ese flujo de la conciencia de sus personajes que es el núcleo de la representación literaria y poética de AS.

Protagonistas de la narración Reichtum son dos generaciones de una familia proletaria, que, aparentemente al margen de la dialéctica de consumo, ve surgir en ella instintos insospechados de ambición que un entorno social ha ido infiltrando en la familia. Los esposos Weldein, vecinos de un barrio de la periferia vienesa, trabajan duramente para sostener un hogar 'modesto' "ärmlich, aber wohlgehalten" (1,47). Ambos cónyuges se ven obligados a una existencia de laboriosidad y sacrificio que no les impide una cierta satisfacción vital: el padre como pintor de brocha gorda y la madre como costurera. Cuando la narración schnitzleriana sorprende a estas sus creaturas, la madre, "frühmorgens ... zum Fortgehen angekleidet", se dirige a su labor y el padre testimonia una actitud moral de compromiso para con su familia: "Nun hatte er für Weib und Kind zu sorgen, brachte sich auch mühselig und redlich durch die Welt". (1,48).

Todo esto se viene abajo cuando un golpe de suerte en el juego, que sólo prueba ocasionalmente "a impulsos de un destino fatal" - ein böses Verhängnis -, le posibilita una nueva existencia social basada en el dinero: Surgen entonces en él deseos de poder, de irresponsabilidad, de placer que, de no realizarse, le sumirán en la insatisfacción y en la desesperación. El hombre honrado y trabajador deja paso al ambicioso amargado, el "Biedermann" satisfecho al "Lebemann" fracasado que pretende abandonar el hogar y las obligaciones familiares para establecerse en el gran mundo de Monte Carlo: "Was nun? ... In einigen Tagen verschwind' ich aus der Stadt, jawohl, ich verschwinde aus der Stadt ... Meine Frau mag ohne Sorge sein, ich werde ihr schreiben, wohin sie mir nachzukommen habe. Nach dem Süden - - Nach Monte Carlo ... wo ich nicht der Anstreicher Wel ein bin, wo mich niemand kennt; ..." (1,50).

Ese mismo destino que le ha impulsado a jugar, se ríe de él y en forma de "acto fallido", le llevará a la desgracia. Este deseo tan impulsivo de medro y goce, al aflorar a la conciencia, actúa de interferencia y le hace olvidar el escondrijo donde ha depositado las

ganancias de la noche anterior. Desesperado tras una intensa búsqueda, vuelve a la miseria, a la limitación de lo que antes había sido una vida estrecha pero honrada: "Auch ich wieder zur Arbeit? - Ich, der Millionär? ... Wieder auf die Leiter steigen und anstreichen? ... Hinter ihm alle Hoffnung, alles Glück. Langsam stieg er die Treppe hinauf ... zurück ins alte Elend" (1,57). Una miseria que anteriormente no le había pesado, se le hace ahora insoportable. Cuando de nuevo se encuentra en su escalerea de pintor, pide al destino un accidente que ponga fin a su vida, "dieses dumme Leben". "Der Bube mit den geflickten Kleidern", "das kärgliche Mittagmahl" y "die ärmliche Stube" configuran una situación insoportable al considerar las posibilidades irreales que se le ofrecen: "Und draussen in der Welt das viele Glück und all das Schöne, an dem er vorüber musste" (1,58).

El esquema generacional, frecuentemente utilizado como estructura narrativa en biografías y "sagas" de grandes familias aristocráticas o burguesas, adquiere aquí una especial dimensión irónica. Sólo al final de su vida, cuando el deseo de riqueza pierde efectividad, cesa el bloqueo mnemónico y le es dado acordarse del escondrijo que guarda la fortuna de una noche. Weldein, en el lecho de muerte, revela a su hijo Franz el emplazamiento del mismo. El hijo se olvida de la situación del padre moribundo y se apresura a desenterrarlo: "Er dachte in diesem Moment an nichts anderes als an den Schatz ... kein Gedanke mehr an den Sterbenden ... vor ihm tanzte und drehte sich das Geld, das Geld ... liches, tanzendes Gold! Und er eilte davon" (1,71). Una vez en posesión de ese patrimonio, se desencadenan en el hijo unas fuerzas instintivas, unos impulsos de posesión a los que su padre no pudo dar rienda suelta y que a él le llevarán a la perdición. Una vida de frustración social y psíquica se convierte, a impulso del dinero, en locura y frenesí de poder, a los que de nuevo el juego se encargó de poner fin.

Esta voluntad nerviosa de poder - que en la narración Reichtum quedaba testimoniada en los rostros contraídos y eléctricamente cargados de los jugadores -, esta pasión por poseer y disfrutar es, sin embargo, mucho más acusada en otro estrato social en el que las



posibilidades reales de disfrute y posesión están más próximas: la clase media. Embutida entre "los diez mil de arriba" y la masa de desheredados, vegeta en una mediocridad en la que el gran mundo hace sentir su influjo y donde las reivindicaciones sociales carecen, en parte, de sentido. Sobre todo el sector "servicios" del Imperio ha mostrado un espíritu de emulación social tal, que hizo penetrar las formas de vida aristocráticas y granburguesas hasta límites extremos. La novela de R. Auernheimer Laurenz Hallers Praterfahrt (1913) nos presenta ejemplarmente el trayecto que ese espíritu de emulación social sigue desde las altas esferas hasta los niveles modestos de la Cacania. Un probo funcionario del aparato imperial pretende participar en el famoso "corso" vienes del mes de mayo: las ambiciones granburguesas de un pequeño burgués. Auernheimer ha tomado una figura cualquiera de las que participaban en la feria de vanidades que la Princesa Metternich había consagrado para, paulatinamente, ir desposeyéndole de todo lo ajeno. El cochero del fiacre, alquilado para poder competir con la crema social vienesa, se muestra en su condición de lacayo bastante más agresivo y eficaz que este titere de la ambición. Desposeído de su dignidad por una ambición no controlada, acabará suicidándose. Semejante esquema de comportamiento muestran numerosos schnitzlerianos situados en la zona media de la escala social.

También Berta Garlan, hija de familia medioburguesa es presa de la ambición: sueña con recorrer el mundo como célebre pianista o como esposa de un artista de fama mundial. Sin embargo, debe contentarse con la modesta existencia provinciana que le ha proporcionado un matrimonio de conveniencia. Su instinto de aventura le hace añorar la libertad de la gran ciudad: "Ah, die schönen Tage in Wien! Ganz abgesehen von Emil - diese vollkommene Freiheit, dieses Herumflanieren in den Strassen, dieses Spaziergehen im Volksgarten". También ella a quien la viudedad le permite un tren de vida acomodado y que tiene un hijo al que adora "abgöttisch", siente el peso de una existencia monótona y laboriosa no coronado por el éxito o la aureola de la opinión pública: "Und jetzt heisst es wieder: zurück zu den Verwandten, Stunde geben ... Ah, was für ein Leben" (2, 173). Por eso cuando la

casualidad le depara un reencuentro con un antiguo amante de su juventud, célebre violinista, se lanza a una aventura que cree la realización de sus ambiciones. Los ideales cosmopolitas de esta alma femenina, a la que la sociedad veta la realización de los mismos, están muy distantes de la resignación "biedermeier" de los bucólicos campesinos de Stifter en Das Heidedorf. Los sueños de Berta Garlan son imágenes de una fantasía bajo el signo del consumo. Los del "hijo del páramo" stifteriano son visiones de una fantasía creadora, sensible a la autenticidad y espontaneidad. Frente a la insatisfacción que un mundo ansiado le inculca a la heroína schnitzleriana, el pastorcillo stifteriano goza una vida humilde, laboriosa y satisfecha: "wenn er heimkam ... kochte ihm die Mutter eine Milchsuppe oder einen köstlichen Brei aus Hirse ... Dennoch war er stets lustig und wusste sich oft nicht zu halten vor Frohsinn" (4).

El fin de esta viuda schnitzleriana, virtuosa a la fuerza, que sólo se pliega ante lo inevitable, aceptando, sin interiorizarla, la mediocridad de su existencia, es un arrepentimiento rayano en la desesperación: "Und sie ahnte das ungeheure Unrecht in der Welt, dass die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward, als in den Mann: und dass es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist" (2,196). Por el contrario, Felix, "der Heidebewohner", a quien la aceptación voluntaria de su humilde destino priva de su realización sentimental, se siente pleno de felicidad: "Meine selbstgewählte Stellung, sagte er endlich sich emporrichtend und im tiefen, tiefen Schmerzen war es wie eine zuckende Seligkeit, die ihn lohnte". La somera comparación de estas dos figuraciones literarias, la viuda schnitzleriana y el pastor stifteriano, muestra claramente la dependencia sociológica de la literatura schnitzleriana y, consiguientemente, la evolución que la sociedad cacania ha experimentado en el corto espacio de sesenta años. Das Heidedorf, escrita en 1840, muestra todavía una sociedad poseída por una visión trascendente, mientras que la Berta Garlan schnitzleriana, escrita en 1900, está inmersa en una cosmovisión laica que sólo acepta el misterio

humano, el sufrimiento, como imposición fatal. Nos encontramos ante los dos polos del desarrollo de la civilización humana: una sociedad urbana e industrial frente a una organización patriarcal y agrícola en la que la autenticidad de la esperanza - "das entfernte Dorf lag in hoffnungsvollen Träumen" - se concretiza en una mirada al cielo que debe salvar la cosecha. Berta, hija del consumo y de la inquietud que la gran ciudad le inoculara - "sie war durch die ungewohnt reichliche Mahlzeit und den genossenen Wein in einen solchen Zustand von Mattigkeit geraten" (2,116) - comprueba, en la realización de sus deseos, la intranquilidad de su conciencia: "Ist sie glücklich gewesen, während er zu ihr sprach? ... wäre sie jetzt vielleicht nicht lieber daheim" (2,147). Felix, por el contrario entra ante la presencia de Dios con la conciencia del deber cumplido: "trete nur getrost dereinst vor deinen Richter, du reiner Mensch, und sage: 'Herr, ich konnte nicht anders als dein Pfund pflegen, das du mir anvertraut hast'" ( 5 ). Por el contrario, la viuda schnitzleriana sólo podrá echar mano de un arrepentimiento que no repara su desgracia y que la hace más consciente de "la injusticia del mundo".

Con especial intensidad se ha dejado sentir el hechizo del consumo en la oficialidad del ejército. La situación económica de la baja oficialidad hacía ocupar a ésta una zona central en la pirámide social de la Monarquía Danubiana. Era un estrato a remolque de las clases altas, la aristocracia y la alta burguesía, que frecuentemente ocupaban los puestos dirigentes de la casta militar. Los autores austríacos que ocasionalmente han tratado literariamente este nivel socio-profesional - Ferdinand Saar en su Leutnant Burda o Ernst Lothar en Der Engel mit der Posaune por ejemplo - han dejado testimonio de esta situación. También la familia del "héroe de Solferino" en Radetzky Marsch lleva una existencia precaria. El último vástago de una familia de campesinos eslavos, elevados a la nobleza y a la oficialidad por méritos de guerra, vegeta en el confín ucraniano del imperio gracias a su soldada de teniente; este peculio institucional debe aumentarlo con la asistencia económica que desde la

burocracia provinciana envía el padre, con discretos sablazos a su ayudante Onufrij o con el oportuno empeño de las pertenencias personales. Esta clase profesional ocupaba una zona económica lo suficientemente alta como para que en ella se dejara sentir con fuerza el atractivo y el poder del dinero y lo suficientemente depauperada, parásita e improductiva como para que sus miembros pudieran permitirse los lujos y vicios del gran mundo.

Variopintas y multicolores guerreras, casacas, dolmanes, pieles, plumeros y cimbras, brillantes sables, alabardas y cascos, corceles "entrenados en las reales e imperiales yegüadas" constituían las piezas de decoración con que la burguesía, la sociedad opulenta dotaba a sus lacayos, ejecutores y guerreros. Este ejército, el más elegante, multicolor y polirracial de la vieja Europa, sucesor civilizado y decorativo de las hordas imperiales de Wallenstein, constituía la loma a la que el ciudadano de a pie podía ascender para desde allí disfrutar de la amplia panorámica de lujo y derroche a la que él no tenía acceso; también desde ella las familias económica y socialmente defenestradas podían consolar nostalgias.

Este mundo de lujo, a cuyo margen se halla confinado, como centinela o vanguardia defensiva ante los ataques de los extremos, el "Husarenleutnant" o el "Rittmeister", constituía el señuelo de una oficialidad desprofesionalizada y quijotesca, muy lejos del grado de efectividad profesional de la prusiana, como después se encargaría de demostrar la catástrofe del 14. La espartana habitación en el ala de oficiales del cuartel les libraba de la vivencia directa y en propia carne del "rauhes Leben" que esa sociedad había reservado al productor. Ellos, los militares, eran figurantes del gran teatro de la riqueza, imprescindibles a la hora de ornamentar el salón o el baile. El medro sólo era posible a través del matrimonio o del golpe de suerte en una época en la que las hazañas y los actos heroicos no eran posibles por falta de conflictos armados o de operaciones militares. En toda su carrera militar el héroe de Roth sólo enfrenta un conflicto armado: la represión de una multitud huelguista.

El juego, manifestación, causa y efecto de ese nerviosismo vital y consumista, se convertirá en la lacra de la casta. Uno de los *affaires* más escandalosos del final de la Monarquía lo constituirá un caso de venalidad profesional a causa del juego: el coronel Redl, jefe y organizador de los servicios de espionaje del ejército imperial sucumirá al chantaje de un agente ruso que le amenazó con dejar al descubierto sus deudas de juego. Los secretos que entregó serían decisivos para el desarrollo de la posterior contienda.

La documentación literaria de este vicio de casta es abundantísima. Las guarniciones provincianas en las fronteras del Imperio tenían como centro de reunión social casinos donde desaparecían no sólo las soldadas semanales sino los patrimonios familiares. Joseph Roth de nuevo ha dejado buen testimonio de ello en su Radetzky Marsch. También varias obras de AS. tienen como motivo central o lateral esta casuística. La situación arriba expuesta es precisamente el marco de la narración Spiel im Morgengrauen que, a pesar de estar fechada en 1924, se refiere a un estado de cosas "precatorce".

Wilhelm Kasda, el protagonista, vive satisfecho en la habitación escueta y espartana que el ejército reserva para sus oficiales: "Ja, schau' dich nur um; alles wie früher. Geräumiger ist das Lokal auch nicht geworden. Aber Raum ist in der kleinsten Hütte für ein glücklich ...." (6,131). La irrupción de un aristócrata, antiguo camarada y víctima de la codicia, interfiere en la jornada dominical de un teniente conspicuo y cumplidor que él, en busca del medro, pensaba desarrollar en Baden, la ciudad balnearia de la *Autócrata* Viena: "Was immer geschieht, dachte Wilhelm - was soll denn übrigens geschehen? - nach Baden fahr' ich heute unbedingt und speise zu Mittag in der "Stadt Wien" - wenn sie mich nicht wie neulich bei Kessners zum Essen behalten sollten" (6,131). El antiguo compañero de armas ha sido expulsado del ejército por deudas contraídas en el juego. Cuando hace su aparición en la narración es víctima y presa de este nerviosismo, de esa intranquilidad existencial que

una civilización de producción y consumo provoca." ... und als er den einstigen Kameraden unten auf und ab gehen sah, mit gesenktem Kopf, den steifen schwarzen Hut in die Stirne gedrückt, im offenen, gelben Überzieher, mit braunen, etwas bestaubten Halbschuhen, da wurde ihm beinah weh ums Hers ... und Wilhelm merkte den ängstlich gespannten Zügen des alten Freundes die Erregung an, mit der er die Antwort erwartete" ( 6,131). Ante la petición del amigo que solicita ayuda económica para cubrir deudas, tiene que confesar su escasez de capital. Esto, no obstante, no ha sido impedimento para que, en la penumbra perezosa de la mañana, fraguara un amplio programa dominical de alterne. También Willi Kasda ha estado durante tiempo supeditado a la pensión ' "Sustentation" - que su tío Otto le ha pasado regularmente. Una vez que ésta ha fallado, tiene que ejercer de sablista. Mientras su antiguo camarada abandona la habitación, él se siente invadido por el ansia de poder y de representación. Su ideal de vida está orientado al horizonte más inmediato: " Mit dem Zustand seiner Uniform war er übrigens nicht sehr zufrieden. Wenn er heute gewinnen sollte, war er entschlossen, sich mindestens einen neuen Waffenrock anzuschaffen. Das Dampfbad gab er in Anbetracht der vorgerückten Stunde auf; in jedem Falle aber wollte er sich einen Fiaker zur Bahn nehmen. Auf die zwei Gulden kam es heute wirklich nicht an" (4,137). Precisamente esta discordancia entre sus aspiraciones y sus posibilidades causa la insatisfacción y tensión que va a desencadenar la tragedia que ya se cierne sobre él. Lo penoso de su situación social no suscita en él, sin embargo, un sentimiento de pundonor o de rebelión. Su naturaleza es la del logrero" no duda en flirtear con su anfitriona en el jardín de la casa ni de tentar la virtud o discreción de su comensala rozando sus rodillas por debajo de la mesa. Si la ocasión lo depara puede hablar de imposibles excursiones al campo y de vacaciones que no ha disfrutado. Cuando la charla de salón pretende haberle visto en Tirol dos años antes, él, consciente de lo erróneo de la apreciación, no lo niega. Mientras da un paseo de sobremesa, sus pensamientos tienen la misma dinámica frenética de placer y codicia: " Sie war blond, etwas grösser als er, und es war anzunehmen, dass sie eine nicht unbedächtige Mitgift erwarten durfte" (6,140). La voluntad de salvar

a su ex-camarada le lleva a una mesa de juego de la que es habitual. Sus intenciones no van más allá de una pequeña apuesta que le permite cubrir las deudas de su amigo. Pero una vez ante el tapete, la dinámica de su existencia le obliga a seguir con avidez un juego cargado de tensión y crispamiento. Es el juego por la vida, no biológica, sino social, lo que le posee.

AS. refleja con singular maestría las reacciones que las alternativas del juego desencadena en él y en sus compañeros de mesa, que han acudido bajo el imperio del mismo impulso y son también presas de la inquietud y del mal humor: "Willi sprach kein Wort. Er gewann, verlor, trank ein Glas Kognak, gewann, verlor, zündete sich eine neue Zigarette an, gewann und verlor" (6, 152). Una primera mano le hace poseedor de una suma muy poco por encima de la ayuda que debe suministrar a su antiguo colega. Sus intenciones conservan todavía una dosis de bonhomía materializada en un compañerismo servicial a favor del camarada en apuros. "Nun erst, da er wieder im Freien stand und linde Abendluft um seine Stirn strich, kam er zum Bewusstsein seines Glücks oder, wie er sich gleich verbesserte, zum Bewusstsein von Bogners Glück. Doch auch ihm selbst blieb immerhin so viel, dass er sich, wie er geträumt, einen neuen Waffenrock, eine neue Kappe und ein neues Portepée anschaffen konnte. Auch für etliche Soupers in angenehmer Gesellschaft, die sich nun leicht finden würde, waren die nötigen Fonds vorhanden. Aber abgesehen davon - welche Genugtuung, morgen früh halb acht dem alten Kameraden vor der Alserkirche die rettende Summe überreichen zu können, - ..." (6, 145). A medida que sus ganancias aumentan, su interior es presa de un ritmo frenético que deriva en megalomanía: "Das bedeutete: neuer Waffenrock, neues Portepée, neue Wäsche, Lackschuhe, Zigaretten, Nachtmähler zu zweit, zu dritt, Fahrten in den Wienerwald, zwei Monate Urlaub mit Karenz der Gebühren - und um zwei Uhr hatte er viertausendzweihundert Gulden gewonnen" (6, 152). Una vez en posesión de una pequeña fortuna, su proceso interior es el mismo que el de Weldein en Reichtum: "Es musste ja nicht immer Bakkarat sein - es gab auch die Wettrennen in der Freudenau und den Trabrennenplatz, auch Spielbanken gab es, Monte Carlo ... Paris" (6, 152). Será esta ambición, esta hybris codiciosa la que fraguará

su perdición: "Willi fühlte sich zwiespältig bewegt. Wenn man jetzt aufhörte, so konnte ihm nichts mehr geschehen, und das war gut. Zugleich aber spürte er eine unbändige, eine wahrhaft höllische Lust, weiterzuspielen, noch einige, alle die blanken Tausender aus der Brieftasche des Konsuls in die seine herüberzuzaubern". (6, 152)

Las reflexiones que en su momento más favorable recorren su mente son una mezcla tensa de contradicciones y tipifican su temperamento elativo. Sus nervios estallan cuando las cartas cambian su fortuna: "Bedauere sehr", erwiderte Willi mit einer hellen, schnarrenden Stimme und wies auf die paar armseligen Banknoten, die vor ihm lagen. Seine Augen lachten geradezu, und wie zum Spass setzte er zehn Gulden auf ein Blatt. Er gewann. Dann zwanzig und gewann wieder. Fünfzig - und gewann. Das Blut stieg ihm zu Kopf, er hätte weinen mögen vor Wut. Jetzt war das Glück da - und es kam zu spät". (6,155)

La última reflexión que cierra la velada nos muestra a Kasda totalmente desconectado de la realidad exterior: "Und in diesem Augenblick war es ihm, als sei diese letzte Viertelstunde, ja die ganze Nacht mit allem, was darin geschehen war, ungültig geworden". (6,158) Kasda apuesta fuerte en la vida. Las 34 horas de plazo que le quedan para satisfacer una deuda imposible o para hacer frente a la deshonra pública, son una reflexión sobre el sentido de una vida centrada en la ambición. La degradación y la consiguiente pérdida de posiciones en el ranking social harán la vida insostenible. La lucha contra el reloj acabará lógica y trágicamente con el suicidio. Soluciones intermedias, de cordura, resignación y propósito de enmienda no son válidas en una sociedad que gusta de emociones fuertes. El arrepentimiento sólo se permite como preludio a la desesperación. En esa lucha contra el reloj, por la mente de Kasda pasan a velocidad eléctrica toda suerte de proyectos, planes, súplicas que se expresarán mientras el sistema nervioso sea capaz de seguir reaccionando al estímulo inicial: "Alles, alles steht für



mich auf dem Spiel, nicht nur meine Existenz als Offizier. Was soll ich, was kann ich denn anderes anfangen?" (6,177)." Während der kurzen Zeit, die Willi bei Leopoldine verbracht hatte, war er durch so wechselnde Stimmungen der Entmutigung, der Hoffnung, der Geborgenheit und neuer Enttäuschung gegangen, dass er die Treppe wie benommen hinabstieg" (6,188). - "Es kam ihm der Einfall, sich, wie man das so nennt, einen "guten Tag" zu machen, und wenn - ja gerade wenn es der letzte wäre. Er entschloss sich, das Mittagessen in einem vornehmen Hotelrestaurant einzunehmen" (6,189).

Ese nerviosismo genera un sistema de feed-back, de realimentación que le lleva a la agitación y al paroxismo, a una situación que cree límite: el suicidio o la deshonra es el dilema que esta enervación impone y que impide toda salida racional al conflicto. La intervención de un "deus ex machina" no tendrá ningún efecto salvador, precisamente a causa de la aceleración que ha impreso a su ritmo de vida en las últimas horas. El dinero que habría satisfecho la deuda y, por tanto, evitado la necesidad de una acción extrema, llega cuando ésta ya se ha ejecutado.

La intención de AS. en esta narración no queda reducida a la documentación de este tempo acelerado, irreflexivo e instintivo de la vida del hombre contemporáneo. La obra manifiesta la voluntad surrealista del autor, su sentido trágico de la existencia al hacer intervenir toda esa serie de fuerzas, ocultas o ignoradas por el personaje, que determinan un desenlace fatal. Sólo la casualidad hace que todo el destino de Kasda depende de medio minuto de retraso que le hace perder el tren de regreso a Viena cuando ya tiene una buena fortuna en el bolsillo de su guerrera. Toda la novela es una concatenación de casualidades que fraguan la tragedia de un hombre hasta cierto punto bienintencionado. Con todo, para documentar esta concepción subrealista del mundo, AS. se ha servido de una variante del tipo de hombre de su época, movido por los impulsos que una cultura y una sociedad le han suministrado y que ya anteriormente hemos descrito.

Cuando la situación social y económica aseguran una existencia al margen de las preocupaciones, esta se convierte en una monomanía hedonista que recorre una cresta entre dos abismos: la locura y la autoaniquilación. Traumnovelle, otra de las narraciones tardías, pone de manifiesto esta persecución del placer y la correspondiente huida del dolor. Ambos se realizan al margen de toda consideración moral y con la complicidad del "ello".

El medio social que AS. ha elegido para encuadrar al protagonista de esta narración es más elevado que el de la anteriormente analizada. Si el teniente es un figurante, el médico Fridolin es, digamos, un partícipe del banquete social. Prestigio social y poder adquisitivo le han acostumbrado a una vida cuyos límites siente angostos. Si para Kasda una nueva casaca y un tahalí eran los horizontes inmediatos de sus aspiraciones, el mayor poder adquisitivo del médico del Policlínico - AS. también lo había sido - le permite un mayor techo de exigencias, cuya cumplimiento, sin embargo, le enfrenta a un estrato superior que rechaza, amenazante, al intruso. Punto de arranque de la acción es un hastío profesional y sentimental anclado en la monotonía de los años maduros. Una paz conyugal, basada en la aceptación del convencionalismo, tiene un efecto letal para la personalidad. La convivencia matrimonial se ve turbada de repente por la floración en la conciencia de deseos profundos - impulsos desiderativos - expresados en la simbología del sueño. Tras una noche de carnaval, marido y mujer confiesan con una cierta complacencia sádica sus posibles infidelidades: "So waren die Stunden nüchtern und vorbestimmt in Alltagspflicht und Arbeit hingegangen, die vergangene Nacht, Anfang wie Ende, war verblasst; und jetzt erst, da beider Tagewerk vollendet, das Kind schlafen gegangen und von nirgendher eine Störung zu gewärtigen war, stiegen die Schattengestalten von der Redoute, der melancholische Unbekannte und die roten Dominos, wieder zur Wirklichkeit empor: und jene unbeträchtlichen Erlebnisse waren mit einemmal vom trügerischen Scheine versäumter Möglichkeiten zauberhaft und schmerzlich umflossen. Harmlose und doch lauernde Fragen, verschmitzte, doppeldeutige Antworten wechselten hin und her" (6,60).

De los comentarios intrascendentes sobre las aventuras de la noche anterior se deriva a una conversación " ... über jene verborghenen, kaum geahnten Wünsche, die auch in die klarste und reinste Seele trübe und gefährliche Wirbel zu reißen vermögen". (6,61). En el transcurso de la misma, ambos cónyuges se percatan de que esa noche no ha sido la primera en la que han sentido un hálito de "aventura, libertad y peligro", como una tentación que, inhibida, va haciendo pesado un matrimonio llevado conforme a las reglas de la convivencia. Pronto ésta, aparentemente sólida, a impulsos de una conversación galante, va dejando paso a una tensión y desconfianza, "Spannung und Misstrauen", que empieza a hacerse insoportable. Ha hasta-do una recapitulación de los sucesos de la noche anterior, bañados en intenciones inhibidas, para que se desencadene toda una reacción de aspiraciones secretas que el sueño revela simbólicamente. Poco a poco penetra así la narración en zonas interiores de la personalidad que, sin llegar a lo abisal, dejan entrever unos deseos del "ello", insuficientemente racionalizados, es decir, aceptados en su ambivalencia por un yo de poca maduración ética. Estos deseos se sienten como posibilidades hedónicas perdidas que hay que recuperar.

Ya antes, pero, sobre todo, a partir de ahí Fridolin se muestra como un ser al que la sensibilidad y la sensualidad imponen su ley, por encima de conveniencias éticas y sociales. Toda su personalidad se ve dominada por lo biológico, por una sensibilidad que queda al acecho de cualquier matiz estimulante. Los recuerdos emergen a su conciencia en virtud de la carga de estímulo sensible que los sucesos portaron en su tiempo. Con detallada exactitud recuerda el encuentro en solitario con una adolescente en la playa danesa del verano último: fue sobre todo "die über alles je Erlebte hinausgehende Bewegung", la excitación de la muchacha " tan superior a todo lo hasta entonces vivenciado" lo que casi le hizo perder el sentido y lo que le movió a respetarla. También su formalización de la realidad queda determinada por la pura percepción sensible sin ulterior elaboración intelectual. Al llegar a la habitación del con-sejero áulico que acaba de fallecer, descubre rápidamente todos los matices objetuales, los accidentes - objeto de la impresión - de la

situación: "Es roch nach alten Möbeln, Medikamenten, Petroleum, Küche; auch ein wenig nach Kölnisch Wasser und Rosenseife, und irgendwie spürte Fridolin auch den süsslichen faden Geruch dieses blassen Mädchens ... " (6,66).

Cuando Marianne, la hija del difunto, intenta hallar un eco de compasión en su alma, Fridolin sólo reacciona constatando la excitación de su interlocutora: " Wie erregt sie spricht, dachte Fridolin, und wie ihre Augen glänzen! ... Sie ist magerer geworden in der letzten Zeit" (6,68). Marianne acaba arrojándose a sus pies y confesándole su pasión, gesto al que corresponde con cierta benevolencia interior que el enfado con su mujer quiere convertir en adulterio. Sin embargo, la ausencia de estímulos le hace desistir: " Er zog Marianne fester an sich, doch verspürte er nicht die geringste Erregung" (6,80). No es ninguna consideración ética la que le aleja de la intención adúltera, sino una sensación: " eher flösste ihm der Anblick des glanzlos trockenen Haares, der süsslich-fade Geruch ihres ungelüfteten Kleides einen leichten Widerwillen ein" (6, 70). Tras la escena fúnebre que intenta gozar en toda su morbosidad erotanática, pensando en que el padre difunto tal vez oiga y perciba la escena que le hace la hija, se siente reconfortado. A partir de ahí inicia un vagabundeo nocturno por las calles invernales de la capital que sienten surgir ya, como Fridolin, sus instintos inveterados, los aires de deshielo. Fridolin se lanza en busca de satisfacción, de aventura, de enervación que rompa la amenaza de depresión que larva en la monotonía, la resignación y el convencionalismo.

En una noche que siente, tras la vivencia de la muerte, concedida para el goce vital, el encuentro con una prostituta de la Josefstadt, es vivido con todo el desprecio que se tiene por algo acostumbrado, vulgar, corriente. No obstante, a pesar del cansancio, su capacidad de percepción nerviosa sigue avizor. Se da cuenta de que los labios de ella no están pintados y sabe captar matices peculiares y originales que la situación ofrece y que una visión no nerviosa, un acercamiento racional a la realidad no captaría. Ningún matiz del cuarto de esta prostituta de la Josefstadt se

le escapa: " Es war ein ganz behaglicher Raum, nett gehalten und jedenfalls noch es da viel angenehmer als zum Beispiel in Marianes Behausung" (6,74). Incluso, a pesar del cansancio, tiene fuerzas para percibir que sus labios no están pintados.

Finalizado el encuentro con la prostituta, surge de nuevo un sentimiento, de desarraigo y de inquietud: "Wohin jetzt? ... Wie heimatlos, wie hinausgestossen erschien er sich" (6,76). Un encuentro casual con un compañero de su lejana juventud le permite quebrantar el sigilo de un círculo aristocrático de alta prostitución y al mismo tiempo salir ileso del empeño que suponía el traspasar los límites de su casta social. Al final de la aventura y todavía bajo los efectos de la crispación y enervación propia de una vivencia que, de nuevo, le ha enfrentado a la dimensión 'ero-tanática' de la existencia hace balance del episodio. Su norte sigue siendo lo inmediato: " Er schwor sich zu, nicht zu ruhen, ehe er das schöne Weib wiedergefunden, dessen blendende Nacktheit ihn berauscht hatte". (6,98).

Por suerte para su continuidad en el status que disfruta, la agitada noche no es más que el resultado de una confabulación de la casualidad con sus deseos íntimos, que sólo una independencia económica pueda alimentar. Precisamente debido a esto no sabe calibrar su grado de realidad, tal vez ésta no es más que la corporización de sus deseos: " und all das, was er erlebt zu haben glaubte, waren nichts als Delirien gewesen?! Fridolin riss die Augen so weit auf als möglich, strich sich über Stirn und Wange, fühlte nach seinem Puls ... Er war völlig wach". (6,98). Es más, su captación meramente sensible de la realidad, su disposición nerviosa, le impide una captación racional de la misma: " Fridolin glaubte zu fühlen, wie die Menschen allmählich erwachten, es war ihm, als sähe er sie in ihren Betten sich recken und rüsten zu ihrem armseligen, sauren Tag" (6,99). La realidad de su estructura psíquica, de su sub-consciente modifica su percepción de la realidad exterior" ... kam ihm zum Bewusstsein, dass all diese Ordnung, all dies Gleichmass, all diese Sicherheit seines Daseins nur Schein und Lüge zu bedeuten hatte" - aflorando en él un deseo de doblez, de doble personalidad: " Eine

Art von Doppelleben führen, zugleich der tüchtige, verlässliche, zukunftsreiche Arzt .. und zugleich ein Wüstling, ein Verführer, ein Zyniker, der mit den Menschen, mit Männern und Frauen spielte ... das erschien ihm in diesem Augenblick als etwas ganz Köstliches" (6, 144). Esa tensión puede romperse, quebrantarse momentáneamente, pero el protagonista sabe tensar de nuevo las cuerdas de su sensibilidad para que suene en ella el aire de la vida: "Als Fridolin aus dem Haustor auf die Strasse trat, fühlte er Tränen in der Kehle; aber er wusste, dass das nicht so sehr Ergriffenheit zu bedeuten hatte als ein allmähliches Versagen seiner Nerven" (6, 118).

Al igual que la anterior, tampoco esta narración agota su enjundia en la mera fabulación del carácter "enervado" del hombre moderno. Por encima de esto AS. ha pretendido documentar la existencia de un submundo que hunde sus raíces en lo colectivo, en el "ello". Este elemento prerracional tiene como puntos de anclaje la libido sexual y la libido narcisista a las que una falta de conciencia moral da rienda suelta por encima de cualquier compromiso ético. Sobre este "ello" viene a incidir una estructuración social que modifica la expresión espontánea de ese submundo instintivo. Mientras el círculo de aristócratas o alto-burgueses puede expresarlo libremente, aunque con recato y bajo una normativa de compromiso, el medio-burgués Fridolin sólo tiene comunicación expresiva con ese mundo a través del sueño, y la prostituta de la Josefstadt aliena la manifestación espontánea del mismo en aras de la satisfacción de otras necesidades más inmediatas.

Los tipos sociales presentes en la novela, representantes de los correspondientes niveles, reproducen, sin embargo, ese tipo de hombre descrito, marcado por la ansiedad y la inquietud, impulsado por el afán de placer, de poder y de poseer y con un gran sentido de emulación social. Sobre todo Fridolin, versión profesional del estamento medio acusa la opresión del establecimiento: horarios, rendimiento, compromisos familiares y sociales, etc. Fridolin trata

de solucionar el conflicto surgido de la tensión entre lo racional, representado en el sistema social - profesión, matrimonio, etc. - del que pretende zafarse, y lo vital, que afirma su primacía, a través de una ruptura momentánea de todo lazo con lo real, cotidiano, social y moral, dejando así en libertad la espontaneidad de la psique.

Otro nivel de este intento de descompromiso y de huida a la libertad es objeto del análisis schnitzleriano en la novela Der Weg ins Freie. Su protagonista revela gran parte de los rasgos del tipo de hombre que hemos descrito. Sin embargo, el título de esta obra, de larga gestación (1897 - 1908), alude sobre todo a esa ansia de libertad, característica de un hombre que, al margen de la moral y bajo la presión de los impulsos de autoafirmación o de poder, se siente acosado por las instituciones. El Barón Georg von Werghenthin, vástago de una familia de la pequeña nobleza austroalemana, llega a la época crucial en la que la institucionalización de la vida que la sociedad impone, le exige una serie de decisiones comprometedoras: profesión, estado, etc. Se ve así inmerso en la lucha suscitada entre sus compromisos humanos - sentimentales en este caso - y su ansia de prolongar una disponibilidad a las sugerencias y acasos que la vida le depara. La situación económica del padre, recientemente fallecido, le ha permitido un cierto descompromiso ante la realidad y un tren de vida bajo el signo de la despreocupación y la ausencia de obligaciones. Los escenarios habituales en los que se desenvuelve su existencia son el salón y el club, es decir, dos instituciones de los estamentos no comprometidos en la lucha diaria por la subsistencia. Ninguno de los personajes que intervienen en la acción de la novela está sometido a la obligación servil. Sus figuras son adeptos de las profesiones liberales. Su hermano Felician es diplomático, Heinrich Bermann, escritor, los Golowski ejercen de políticos, Stanzides es un aristócrata militar, Nürnbergger vive de la filosofía, Stauber ejerce la medicina, el judío Ehrenberg maneja las altas finanzas y los dos protagonistas, Georg y Anna, practican la música. Decididamente estamos, pues, en un círculo

entre "los diez mil de arriba" ("die oberen Zehntausend") y el nivel alto de la clase media. La acción de la novela no exige una penetración, una cala más profunda en la tectónica social: es una sociedad de zánganos que fecunda a los otros estamentos y estratos con el semen de su cultura o de su dinero.

El fallecimiento del padre exige de Georg el acceso a una independencia legal que hasta ahora se había procurado con el dinero de su padre. La herencia legada por éste no alcanza para fundar a largo plazo una independencia económica (4,53). La disposición a aceptar un compromiso con la nueva realidad viene precisamente determinada por la necesidad de adquirir una soberanía individual a la que hay que inmolar un aspecto parcial de la misma. Georg, compositor dotado que rehuye el trabajo sistemático, está a la espera de que le llame como correpetidor una orquesta alemana. Esta espera supone para él ya un compromiso que no le impide, sin embargo, prolongar entretanto su régimen de vida parasitario. Es un nuevo plazo que le permite seguir frecuentando los salones de Ehrenberg o de los Fissler, seguir el ritmo impresionista de su impulso creador - "Hang zur Verspieltheit und zur Nachlässigkeit" (4,53) -, llenar el día con una excursión en bicicleta a los bosques de Viena o estar a disposición de la "amourette" de turno que la vida depare. Sus relaciones amorosas con Else o Marianne no han sido más que tanteos con personas que descubrían el juego del amor humano, el juego de la vida sobre el tapete del amor: "Sie war damals vierzehn Jahre alt, die Wildheit und Unbefangenheit der Kindheit war dahin. Vor der Tizianischen Venus in den Uffizien glühten ihr die Wangen in Neugier, Sehnsucht und Bewunderung, und in ihren Augen spielten dunkle Träume von künftigen Erlebnissen" (4,17). Las relaciones con Else, una vez conocidas en su entresijos, dejarán de llamarle la atención. "Assuetta vilescunt": "Nach Else sehnte er sich gar nicht, ... er kannte sie schon lange" (4,16). Con todo, no excluirá la posibilidad de una nueva aventura ocasional con ella. Esta por su parte, está movida por los mismos resortes. Las apariciones de Felician, hermano de Georg, producen en ella la imagen desiderativa de la infidelidad:



Felician posee "el viril perfume de la elegancia, la seducción calculada y el desprecio caballeresco de la muerte". Las reacciones de Else muestran las mismas coordenadas de inquietud, megalomanía, hipocresía y descompromiso de la sociedad en que vive." Externamente más segura e internamente más intranquila", sus ensoñaciones son significativas al respecto: "Manchmal sah sie sich in der Zukunft als Weltdame, Veranstalterin von Blumenfesten, Patronesse von grossen Bällen, Mitwirkende an aristokratischen Wohltätigkeitsvorstellungen; öfters noch glaubte sie sich berufen in einem künstlerischen Salon unter Malern, Musikern und Dichtern als grosse Versteherin zu thronen. Dann träumte sie wieder von einem mehr ins Abenteuerliche gerichteten Leben; sensationelle Heirat mit einem amerikanischen Millionär, Flucht mit einem Violinvirtuosen oder spanischen Offizier, dämonisches Zugrunderichten aller Männer ...." (4,18). Imágenes desiderativas que parecen retratar personalidades femeninas del momento: Pauline Metternich, la Princesa Wittgenstein, la Condesa Harrach o la Berta Zuckerhandl. Su concepción lúcida (= descomprometida) del amor es manifiesta. Else da cuenta a su madre, celosa vigilante del rango de las amistades de su hija, del desarrollo de sus relaciones con Heinrich: "Es war halt so eine Sommersache". Esta relación le aporta el necesario conocimiento del mundo masculino - "die Männer sind ja so ein komisches Volk" - que hace su manera de hablar resuelta y segura, "menschenkennerisch".

Esta vida bajo el signo de descompromiso está, con todo más expuesta al influjo del acaso, de lo fatal, único imperativo categórico de esta sociedad. Un encuentro casual de Georg con Anna Rosner induce una relación que desde el primer momento muestra signos de fatalidad. Su primer encuentro con Anna le revela elementos ausentes en sus relaciones anteriores: "Und wenn irgend eine, so war Anna dazu geschaffen, seinem Hang zur Verspieltheit und zur Nachlässigkeit entgegenzuwirken, ihn zu zielbewusster und erwerbbringender Tätigkeit anzuhalten" (4,53). Pocos días después, con Anna del brazo, visita inadvertidamente una iglesia. La seriedad "atmosférica" del recinto le invita

a la reflexión y por primera vez le asalta la inquietud ante una persona de la que empieza a depender: "Und in diesem Augenblick war ihm plötzlich gewesen, als täten sich Untiefen ihrer Seele auf, niemals vermutete und gefährliche, vor denen es gut war, sich in Acht zu nehmen". (4,78). Esto no es óbice para ir pensando en el fin, en la despedida de un amor emprendido con la idea de la provisionalidad en el mente. Este pensamiento excita en él un suave dolor narcisista. "War es nicht sehr gut möglich, dass er wirklich einmal mit ihr draussen in der Welt ... und endlich von ihr scheiden würde, wie er von mancher andern geschieden war? - Doch wenn er an das Ende dachte, das jedenfalls kommen musste ... so fühlte er es wie ein gelindes Weh im Herzen". (4,78). Georg necesita sentirse enamorado, es decir, comprobar sus capacidades psíquicas, con independencia de las consecuencias que se deriven de ello. El, cree, sabrá romper oportunamente. Con todo, este presentimiento doloroso de la despedida le pone en guardia. Un paseo en fiacre que cierra ese encuentro vespertino afianza la sensación de alarma: "Sie fühlten jeder die eigne und des andern Ungeduld und wussten, dass es kein Zurück mehr gab" (4,79).

Días más tarde, en una mañana dominguera de otoño - de nuevo la localización estacional es significativa - hace balance de su situación mientras pedalea por las cuestas del Wienerwald. La compañía de Heinrich le libera de la presencia inmediata de Anna y actúa de elemento irónico, distanciador, de perspectiva desde la que observa su situación. El deseo de independencia hace cesar en él todo sentido de compromiso: "Ein ähnliches Gefühl der Befreitheit kam freilich beinahe jedesmal über ihn, wenn er, auch nach schönerem Zusammensein, von einer Geliebten Abschied nahm" (4,84). Ni siquiera el recuerdo de Anna, a la que se siente más ligado de lo que ha estado entonces a ninguna otra persona, es capaz de neutralizar tal reacción. Sólo en la lejanía y en la soledad se siente a gusto: "Selbst als er Anna an ihrem Haustor verlassen hatte, vor drei Tagen ... war er sich, früher als jeder anderen Regung, der Freude bewusst worden, wieder allein zu sein" (4,84). Un sentimiento que

Heinrich, su compañero de excursión, a pesar de su dependencia neurótica de su amor de turno, también comparte: "Alleinsein, Freude, Bewegung", junto con una impresión de ligereza en la que desaparece todo compromiso con el entorno, son los componentes del ansia de libertad que la excursión lleva a efecto. De nuevo le asaltan imágenes desiderativas de lejanía y libertad "... flog durch sie ein sehnsuchtsvoller Traum von Fahrten über ein schimmerndes Meer, von Küsten, die sich verführerisch nähern, von Spaziergängen an Ufern, die am nächsten Tage wieder verschwinden, von blauen Fernen, Ungebundenheit und Alleinsein" (4,84). Tanto el contenido como la situación de la ensoñación tiene un parecido chocante con la anteriormente descrita de Eschenbach en Tod in Venedig. Cuando, a la caída de la tarde, vuelven a Viena Heinrich expone sus preocupaciones amorosas a Georg. Este le sugiere que exija a su amada la retirada profesional, a lo que Heinrich contesta: "Lieber Schmerzen als Verantwortung".

Las relaciones con Anna no quedan sin consecuencias. Georg recibe de labios de ésta la noticia del embarazo con una reacción de comprensión y cariño ya que la inmediatez del objeto - Anna - actúa sobre su sensibilidad. Al quedarse solo se da cuenta de la dimensión de su acción y de todos los peligros que para sus proyectos de libertad y para su personalidad aventurera encierra la situación. ¡Padre y esposo! No podría ser esta la línea de su destino: "Wahrhaftig es konnte nicht in der "Linie ihres Schicksals" liegen, von einem Liebhaber ein Kind zu bekommen. Und nicht in der Linie des seinen lag es, Verpflichtungen ernster Art zu tragen, heute schor und vielleicht für alle Zeit an ein weibliches Wesen festgebunden zu sein; Vater zu werden in so jungen Jahren" (4, 110). Cuando empieza a frecuentar la casa de los Rosner como un segundo hogar, se da cuenta con horror que esto puede suponer el fin de su independencia: "... und beim Nachhausegehen fast erschrocken merkte er, dass er sich so behaglich gefühlt hatte wie in einem neu gewonnenen Heim". (4, 137). Ni siquiera la intimidad hogareña ganada es capaz de compensar el sentimiento de frustración, de pérdida de libertad. La

confesión de su situación a un círculo íntimo de personas que le rodea, excluye siempre una posible legitimación de la misma:

"Zu legitimieren denkst du deine Beziehungen nicht?"

" - Vorläufig nein. Was die Zukunft bringt, kann man ja nicht wissen" (4,151).

Esta ignorancia de toda obligación o del propio destino constituye en definitiva la ilusión de la libertad. Una consideración a posteriori de las consecuencias de tal acción y los posibles soluciones ("Heiraten/Sitzenlassen") no le lleva a una decisión y prefiere seguir saliendo del paso sin programa que coarte la iniciativa, según se tercié. En una conversación con su hermano Felician comenta su manera de proceder: "Es ist gekommen, wie derartige Dinge eben zu kommen pflegen, hat sich alles ganz ohne Programm entwickelt, bis auf den heutigen Tag" (4, 152).

El fondo de este descompromiso es el egoísmo que impide una dación creadora al otro. Los días anteriores a la partida hacia el sur, transcurren en la convivencia diurna en un pisito alquilado "ad hoc". Agotada la capacidad de placer de la relación, satisfecho el narcisismo de la conquista y enfrentado a las consecuencias ineludibles, no ficticias, de su relación, la presencia de Anna le provoca un aburrimiento que le hace temer los días próximos del viaje, en los que ambos estarán superditados a la compañía del otro: "... und oft überkam Georg im Zusammensein mit ihr eine solche Langeweile, dass ihm vor den nächsten Monaten, in denen sie ganz aufeinander angewiesen sein sollten, geradezu bange wurde" (4, 154).

Un encuentro casual con Therese Golowsky durante el viaje de encubrimiento despierta de nuevo su instinto de libertad. Aún en presencia de su amada, ensaya un intento de seducción con Therese: "Georg sass nahe bei ihr und glaubte die Wärme ihres Körpers zu fühlen ... Wie seltsam. Anna hält meine Hand, ich drücke sie, und wer weiss, ob sie nicht in diesem Augenblick ganz ähnliches in Hinsicht auf Demeter empfindet, wie ich in Hinsicht auf Therese?" (4,191). Tras un

paseo nocturno sobre el lago de Lugano, Georg hace uso de su libertad con Therese:" Plötzlich ergriff Georg die Hand seiner Begleiterin ... Sie wussten nicht wie ... sie wollten es kaum, und ihre Lippen ruhten aufeinander einen kurzen Augenblick, der mehr erfüllt war von der wehen Lust der Lüge als von irgend einer andern" (4,194).

De vuelta a Viena su instinto de libertad le impide alojarse en la misma casa de campo que, en las afueras de la ciudad, ha buscado para que Anna espere el próximo desenlace de su embarazo. Todos los días acude desde su casa, en las cercanías del Stadtpark, hasta las afueras - Hernals o Salmansdorf - para pasar unas horas con la mujer que le va a dar un hijo. El paisaje que rodea la villa despierta en él deseos de lejanía y el presentimiento del fin de una situación que prolonga su hastío desde hace meses:"Dieser Landschaft fühlte Georg sich wunderbar vertraut, und der Gedanke, dass Beruf und Wille ihn in die Fremde rief, webte um seine einsamen Spaziergänge schon in diesen Tagen oft Stimmungen des Abschieds, die freilich von Sehnsucht schwerer waren als von Trauer" (4, 209). La próxima paternidad sólo inspira en él un sentimiento de extrañeza, de enajenación, mezcla de admiración por el misterio de la vida y de defensa ante el peligro que supone la responsabilidad que le adviene - "dass in dem gesegneten Leib dieser Frau, nach ihm schon lange nicht mehr verlangte, nach ewigen Gesetzen ein Leben schwoll, das vor einem Jahre noch ein ungeahntes, ungewolltes, im Unendlichen verlorenes war und nun wie ein seit Urzeit vorherbestimmtes zum Lichte empordrängte" (4, 211).

Sólo la posibilidad, el mero pensamiento de una vida familiar despiertan en su alma sentimientos de fracaso y aburrimiento:" er sah sich plötzlich in einem sehr bürgerlichen Heim, unter dem bescheidenen Licht einer Hängelampe, beim Abendessen, zwischen Frau und Kind. Und aus dieser geträumten Familienszene wehte es ihm entgegen wie ein Hauch von sorgenvoller Langeweile" (4,212). Un pensamiento, sobre todo, provoca en él una especial renuencia: el que aquella mujer sea la última que abraza ¿Cabría la posibilidad de que Anna esperara en este su actual estado de sumisión afectiva hasta que él se sintiera

lo suficientemente harto y decidiera fundar un hogar? De momento no quiere renunciar a ninguno de los momentos de una vida que se le ha dado para el placer, la aventura y la libertad: "War es denn möglich, dass sie die letzte Frau blieb, die er umarmt hätte? Vielleicht konnte sie es werden, in Jahren, in Monaten schon .... aber heute noch nicht. Trug und Lüge in ein wohlgeordnetes Heim zu tragen, davor scheute er wohl zurück".(4, 212).

Poco tiempo antes del desenlace Georg se concede un breve descanso en el campo, accediendo a la invitación de los Ehrenberg. Allí, con una extraña, consuma una infidelidad que le devuelve la sensación de libertad. El ambiente de una noche estival y un marco de opulencia pánica le han dejado a merced de la pasión por un cuerpo blanco y lleno de vida. Una palabra de ella y la hubiera seguido hasta el fin, dejando amigos, amada y al hijo nonato: ¿no es esta su manera, su estilo? ¿no es esto vida?: "War er nicht für Abenteuer solcher Art viel mehr geschaffen, als für das stille, pflichtenvolle Dasein, das er sich erwählt hatte. War es nicht eher seine Bestimmung, unbedenklich und kühn durch die Welt zu treiben, als irgendwo festzusitzen mit Weib und Kind, mit der Sorge ums tägliche Brot, um die Karriere und höchstens um ein bisschen Ruhm?" (4,233). Precisamente la ilusión de irresponsabilidad y descompromiso es lo que hace de su encuentro con esta extraña una vivencia tan plena: "ohne Schwäre der Treue und ohne Schauer der Erfüllung". Esta huida a lo ilusorio le hace penoso el enfrentamiento con la realidad de una situación en la que se siente ajeno: "Er kam aus einer Welt zurück, in der ihn alle diese Dinge nichts gekümmert, wo andre Gesetze gegolten hatten, als die, denen er sich jetzt wieder fügen musste" (4, 235).

La dificultad del parto, que acabará con la muerte del hijo, le une simpáticamente a Anna. Durante los tres días que se prolonga, revisa su postura ante la vida, sobre todo su concepción aventurera de la misma. La presencia de la muerte y la vivencia de la proximidad de los dos extremos existenciales - nacimiento y muerte -, así como la relación eros/thanatos le hacen derivar momentáneamente a una consideración más grave de la misma. Sin embargo, la máxima cota deseriad

que alcanza es la del escepticismo." Er hatte nie an den Gott der Kindlich-Frommen geglaubt, der als Erfüller armseliger Menschenwünsche, als Rächer und Verzeiher kläglicher Menschensünden sich offenbaren sollte. Dem Unnennbaren, das er jenseits seiner Sinne und über allem Verstehen im Unendlichen ahnte, konnte Beten und Lästern nichts anderes sein, als arme Worte aus Menschenmund" (4,243) Ni siquiera en los momentos más comprometidos de la existencia abandona su estructura psíquica de hombre cuyas fuentes de reacción son los estímulos exteriores: " Er erinnerte sich ähnlicher körperlicher Empfindungen aus früherer Zeit ... Jetzt spürte er nichts, als ein Abgeschlagensein ohnegleichen, und immer unangenehmer empfand er den muffigen Geruch der Mansarde". (4,245)

La visión del cadáver de su hijo recién nacido provoca en él una especie de desesperación, hija de la ilusión alimentada durante los tres días del parto, y un cierto despecho por la paternidad frustrada, pero nada que se parezca en absoluto a un sentimental moral: "Er berührte die Wangen, Schultern, Arme, Hände, Finger. Wie rätselhaft vollendet dies alles war. Und da lag es nun, gestorben, ohne gelebt zu haben, bestimmt, von einer Dunkelheit durch ein sinnloses. Nichts in eine andere einzugehen" (4,247) "...Eine schmerzende Verzweiflung stieg in seine Kehle; ... er fühlte nur, dass es etwas Unsinniges gewesen wäre". (4,248). En ese momento se le hace de nuevo claro el sentido lúcido de la existencia. Su hijo es un match que se ha perdido: " Das Spiel dort oben war für ihn verloren, sein Kind war tot" (4,248). Con todo, como buen jugador debe seguir apostando: "Die Gartenhelle lockte ihn ins Freie" (4,148).

Este suceso, sin embargo, pone al descubierto el sinsentido de la vida cuya huella llevará para siempre en el corazón: "Was nun? sagte er vor sich hin, suchte nach keiner Antwort und wusste nur, dass irgend etwas Unvorhergesehenes und Unabänderliches geschehen war, das ihm für alle Zeiten das Bild der Welt verändern musste ... Doch das, was seinem Kind geschehen war, war sinnlos, widerwärtig,

ein Hohn von irgendwoher, wohin man keine Frage und keine Antwort senden konnte" (4, 248 - 249). La terrible experiencia vivida no logra modificar la trayectoria de su concepción vital ni en cuanto a su dirección ni en cuanto a su velocidad. Sólo le ha aportado una cierta sabiduría mundana que le servirá de aliciente para apurar al máximo las posibilidades de la vida: "Wozu nach Gründen suchen? Ir-gendein Gesetz ist wirksam, unbegreiflich und unerbittlich, an dem wir nicht rütteln können. Wer darf klagen, warum gerade mir das?" (4,254). Resignación teñida de estoicismo que no será capaz de traducirse en el "sustine et abstine" senequiano. Creencia en un "logos" universal que no llega a convertirse en "providencia": una fe deísta.

Esa misma tarde, mientras Anna rumía su maternidad frustrada, Georg baja a la ciudad y trata de encontrar estímulos superiores en intensidad al que ha vivido. Efectivamente los encuentra: su hermano Felician, un telegrama en el que le comunican su colocación en Detmold, un paseo con el siempre atormentado Heinrich "condenado a arro-jarse desde la torre de una iglesia a la que habría subido en espiral por una escalera de caracol" aportan suficiente distracción. El destino se alía con su ansia de libertad: el día en que muere una responsabilidad, se abre una tentación a la libertad. Cuando a primeras horas de la noche vuelve a recapitular sucesos, siente que el nacimiento y la muerte de su hijo son el comienzo de una nueva vida tras algo más de nueve meses de tedio y horror a la responsabilidad. De nuevo el sentimiento de la aventura señala su camino a la libertad: "Nun fing ja eine neue Epoche seines Lebens an, und irgendwo wartete vielleicht schon das nächste Abenteuer. Abenteuer ... ? Durfte er daran noch denken?" (4,268).

El telegrama en el que le ofrecen un puesto de tercer director en una orquesta alemana es la llave para una puerta - su relación con Anna - que le cierra el paso a la independencia. Anna no puede sino exigir una entrega que le salve del estigma social. Georg, sin embargo, sólo siente por ella una cierta inclinación que la monotonía ahoga.



Junto a esto el convencimiento de la belleza de una relación al margen de las convenciones sociales que, tal vez en un futuro lejano, podría acabar en matrimonio.

Cuando, tras mes y medio de estancia en Alemania, retorna a Viena y pretende regularizar, si no legitimar, unas relaciones abandonadas en la imprecisión de las conmociones afectivas, encuentra una Anna distante y comprometida con la situación familiar. Amor a sí mismo y amistad son los dos polos de un conflicto que Georg trata de acercar a una solución, si bien su compromiso con una libertad hedonista y ambigua le cierre el acceso a un "otro".

Ya advertimos cómo en la figura del héroe de la novela AS. ha vertido muchos rasgos de la propia personalidad y de las personalidades que le rodeaban. Así lo expresa al menos en Jugend in Wien. La trama argumental de la novela parece reproducir incluso episodios reales de sus relaciones con Marie Reinhardt o Mizzi Glömer. Sea como fuere, el trazado psicológico de los personajes es tan penetrante y revela tal gama de matices, que no puede por menos de haber tenido unos soportes reales. Todo el coro de personajes alrededor de Georg und Anna parecen una comprobación "ad hoc" de este estado de cultura y del tipo de hombre que hemos descrito. La ausencia de toda idea transcendente - ficticia o real, religiosa o social -, un mundo de vida impresionista y granburgués que incluye el arte, el viaje y los deportes como ideal de vida, una moralidad presidida por la conveniencia y el convencionalismo y una estructura psíquica que cede a la presión de la libido narcisista y no llega a desarrollar sentimientos altruistas son los dos rasgos y resortes más característicos de la sociedad que AS. ha descrito en su novela. Pero esta descripción no es ni esporádica ni única. Lo más personal de la literatura schnitzleriana es, por encima de los argumentos fabulaciones, estilos y géneros, el valor testimonial, real de unos personajes movidos, con independencia de su pertenencia ideológica, racial o social, por los mismos impulsos. Franz, el soldado de Reigen, es

una réplica, a menor escala social, del teniente Karinski de Freiwild. La brutalidad con que este soldado trata a la prostituta Leocadia o a la "Stubenmäd1" Marie es idéntica a esa otra de la que hace gala su superior jerárquico - social y profesionalmente - con Anna, la heroína de Freiwild. El refinamiento de actitudes y costumbres de Georg (DWIF) es el mismo que habría desarrollado el pintor Weldein si su fortuna se lo hubiera permitido. El convencionalismo del que es víctima Frau Rupius (FBG) es el mismo al que tendrá que hacer frente la protagonista. El sentido aventurero y falsamente caballeresco de Eduard Loberger en DS es el mismo que pierde a Theodor en Liebelei. El padrino profesional de la narración muestra la misma falta de control de su erotismo que Dorsday (FE) o Casanova (CH). Todos estos caracteres quedan sintetizados en el único tipo creado por AS: Anatol.

Ocho son los "Einakter" anatolianos. Escritos en el espacio de seis años, de 1889 a 1895, AS. utiliza - a excepción de en dos de ellos, Denksteine y Weihnachtseinkäufe - una estructura simple y funcional que le sirve para presentar retazos de la vida, retales vivenciales de su protagonista: la conversación de Anatol con su confidente, compañero de fatigas y, en parte, espíritu bueno, Max; en ella Anatol expone el estadio de maduración de su personalidad que encarna la visión del mundo y de las relaciones humanas del dandy y diletante impresionista de fin de siglo. El posterior enfrentamiento con la seducida o seductora de turno - kokötte, trapecionista, "mondäne Frau" o "süßes Mäd1" - reduce al absurdo ambas: tanto la personalidad de esta figura tipo como su visión del mundo y su "Denkweise" impresionista.

Anatol es la realización paradigmática de tipo de hombre finisecular: asocial por constitución, es un descomprometido radical: ni las personas, ni las cosas ni sus aficiones aristocráticas son capaces

de provocarle el entusiasmo. Todo su mundo parece estar bajo el imperio de la aventura y del descompromiso y no es más que objeto de percepción. Sin ninguna relación familiar -padre, esposa o hijos ; en este sentido es también realización de la "Vaterlose Gesellschaft"-, sus múltiples relaciones amorosas tienen un componente egoísta manifiesto. Por eso es un auténtico "virtuoso de la soledad", fórmula ésta en la que el propio autor había querido expresar su personalidad. De ahí deriva tal vez ese síndrome psicótico manifiesto -melancolía, dificultad para establecer comunicación, apatía y abulia- que se potencia gracias a la neurastenia a que le condena el abuso de su sistema sensorial: nerviosismo, irritabilidad, etc. El último Einakter - "Anatols Grossenwahn" - nos le muestra bajo la etiología de una neurosis depresiva. Además, Anatol no ejerce ninguna actividad profesional o de utilidad social. En el todo el sistema de valores burgueses - racionalismo, productividad, etc.- parece que - dar en entredicho. Su lógica es sensista, impresionista, asociativa. Una pasaje del primer "Einakter" es indicativo al respecto. Cuando Max pide pruebas de su convencimiento, éste contestará, con un extraño silogismo de cuño empírico-sensista : "Ich ahne es... ich fühle es... darum (= ergo) weiss ich es" (I, 31). Su lógica es, pues, la lógica de lo prerracional (ich ahne), de la sensación/sentimiento. Por eso el burgués filisteo que es Max nunca será interlocutor válido para Anatol, que así se ve condenado a un narcisismo exacerbado, a un culto al yo que siente como único valor fundante de su existencia perceptiva, ya que es el "yo" el sujeto de atribución de las percepciones. De ahí la valencia primordial del personaje: de del seductor. Los ocho "Einkakter" del ciclo tienen como motivo central la relación del personaje al sexo femenino. Ninguno de ello, sin embargo, llega a tematizar dimensiones auténticas de la relación heterosexual: mas bien es la guerra de los sexos lo que se oculta bajo tales relaciones eróticas en las que uno de ellos, el vencido, puede comprobar la capacidad de engaño y fingimiento del otro, que

así ve potenciado su yo. Este seductor parece constituir la realización antonómica del tipo de hombre en diferentes etapas de su vida: la que va desde la juventud "experimentada" a la primera madurez. AS. ha sometido al tipo a un proceso de desarrollo biológico: el narciso visto a través de las edades. En la última de las escenas, Anatols Grössenwahn, Anatol es ya un seductor melancólico y triste que, al ingresar en la madurez, arrastra los recuerdos juveniles. Su aspiración en ese momento estriba en que los jóvenes no tengan nada que temer de la experiencia de la madurez: "dass die Jungen von uns nichts zu fürchten haben!" (I,107). Por el contrario en Die Frage an das Schicksal se muestra bajo el influjo de unos celos que el maduro Anatol ha superado.

Junto a él aparece la versión femenina del tipo: la seducida a gusto, "verzückt, stupid, unmoralisch", que sólo tiene sensibilidad para el galanteo, dada su constitución no menos narcisista. La figura Anatol recoge así el ambiente de galanteo amoroso y devaneo esteticista del contexto estudiantil del autor. Numerosos son los episodios de Jugend in Wien que podrían montarse paralelamente a los episodios del ciclo o servir de base a otras tantas escenas. La visión del personaje y su caracterización están desprovistas de todo pathos moralista si bien existe la suficiente dosis de distanciamiento irónico como para impedir la identificación con un tipo de hombre de dudosa cualificación moral. Anatol no es una apología de una manera de vivir, a pesar de la simpatía con que se trata al personaje, sino el análisis de un tipo. AS. gana en Anatol perspectiva sobre sí mismo y así le hace dar el tipo quintaesenciado del vivir burgués en su versión impresionista del fin de siglo. Profesionalmente pertenece al grupo de los diletantes; exento de servidumbre laboral, y dado su elevado status económico, lleva una existencia de amateur. En Die Frage an das Schicksal le encontramos ejerciendo una actividad científica - diletantemente en todo caso - "Das Grosse an der Sache ist die wissenschaftliche Verwertung.- Aber ach, alzuweit sind wir ja doch nicht"- el hipnotismo, que parece relacionarle con el cuerpo profesional de la medicina. En Abschiedssupper le vemos improvisar al piano. Referencias de su rango social son el alterne con aristócratas y gente

de la farándula a la que sustenta y ese "Cabinet particulier" (Abschiedssupper) del Sacher, centro de vida íntima de la "high society" vienesa. Su actividad propia, su régimen social es el del parásito, lo que le permite el desarrollo de una personalidad narcisista que se concretiza en la seducción.

El autoenamoramiento es el rasgo más destacado de su silueta. En aras de ese narcisismo sacrifica constantemente la verdad a la ilusión. En Die Frage an das Schicksal un Anatol irresoluto es incapaz de preguntar a Cora, su novia, a quien, sumida en trance hipnótico, tiene a su merced, sobre los límites de su fidelidad amorosa. No es en absoluto el miedo a penetrar en la intimidad de una persona, sino el miedo de tener que renunciar al mito de la propia personalidad:

- "Max: du hast eine Frage frei an das Schicksal! Du stellst sie nicht! Tage- und Nächte lang quälst du dich, dein halbes Leben gäbst du hin für die Wahrheit, nun liegt sie vor dir, du hückst dich nicht, um sie aufzuheben! Und warum? Weil es sich vielleicht fügen kann, dass eine Frau, die du liebst, wirklich so ist, wie sie alle deiner Idee nach sein sollen - und weil dir deine Illusion doch tausendmal lieber ist als die Wahrheit" (I, 39). El poder de la idea sobre el propio valor se torna en violencia y le cierra el paso incluso a consideraciones crematísticas. Anatol no tolera a Emilie - Denksteine - , una de sus prometidas, el que haya guardado un diamante de un cuarto millón que pone en entredicho la primacía de su yo en esa relación diádica. También es una reacción narcisista la que con la violencia de lo instintivo, le asalta cuando, al intentar romper una relación ya envejecida y creyendo que su decisión le va a causar un grave quebranto psíquico, es su compañera la que se anticipa y pone fin a una relación en la que los dos se encuentran a disgusto. Anatol, cansado de Annie, no comprende, sin embargo, que ésta haya podido hastiarse de él. Esta libido narcisista le hace arrastrar, convencido de la belleza de sus vivencias, un pasado del que, a través del recuerdo, depende. Max

intentará descorrer el velo que oculta el supuesto altar de su intimidad y tras el cual no hay más que recuerdos inconexos: "Deine Gegenwart schleppt immer eine ganz schwere Last von unverarbeiteter Vergangenheit mit sich ..." (I,83 - Agonie). Como Don Juan hace repaso de la corona de siemprevivas prendidas en los pequeños recuerdos - trofeos de sus conquistas: cartas, mechones, hojas y flores que guarda entre papeles:

Anatol: Ich rufe also: Einzig Geliebte ... ! Und nun kommen sie; die eine aus irgend einem Häuschen aus der Vorstadt, die andere aus den prunkenden Salons ihres Herrn Gemahls - Eine aus der Garderobe ihres Theaters. -

Max: Mehrere!

Anatol: Mehrere - gut ... Eine aus dem Modistengeschäft -

Max: Eine aus den Armen eines neuen Geliebten -

Anatol: Eine aus dem Grabe ... Eine von da - eine von dort - und nun sind sie alle da ... (I,51 - Episode).

El pasado que Anatol quiere entregar a Max, quien queda así constituido en guardián de su personalidad son las cartas y trofeos que le confía para que su recuerdo no le estorbe en una pausa de vida juvenil con que piensa intercalar su marcha al ocaso:

Anatol: Ich suche ein Asyl für meine Vergangenheit ...  
Hier bringe ich dir meine Vergangenheit, mein ganzes Jugendleben (I,50 - Episode).

Anatol: Jedes Päckchen trägt irgend eine Aufschrift: Einen Vers, ein Wort, eine Bemerkung, die mir das ganze Erlebnis in die Erinnerung zurückrufen. Niemand's Namen - denn Marie oder Anna könnte schliesslich jede heissen. (I,52).

Por eso, cuando en Denksteine pretende ante Emilie haber quemado las naves del recuerdo, es decir, el pasado como manifestación de la propia renuncia - raro ejemplo de decisión del que se retracta -, hace

referencia a todas esas pequeñeces y nimiedades que portan la náti-  
na de la vivencia y sus matices.

Anatol: Wir sind an dem Vorabend des Tages, wo ich dich zu meinem  
Weibe machen wollte. Ich glaubte wahrhaftig alles Vergan-  
gene getilgt ... Alles ... Mit dir zusammen hab' ich die  
Briefe, die Fächer, die tausend Nichtigkeiten, die mich an  
die Zeit erinnerten, in der wir uns noch nicht kannten ...  
mit dir zusammen habe ich all das in das Feuer des Kamins  
geworfen ... Die Armbänder, die Ringe, die Ohrgehänge ...  
wir haben sie verschenkt, verschleudert, sie sind über die  
Brücke in den Fluss, durchs Fenster auf die Strasse geflo-  
gen ... " (I,63).

Consecuencia natural de este acusado narcisismo que la situación  
frustra o pone en entredicho es la neurosis. Anatol hace frecuentes  
referencias a su estado de excitación nerviosa. "Ich bin nervös"  
es un leitmotiv presentador de su personalidad:

- "Das Warten macht mich so nervös. (Agonie)
- "Ich bin so nervös" (Anatols Hochzeitstag).

Síntoma manifiesto de neurosis es su incapacidad para la síntesis y  
la decisión. Horas antes del cierre de los comercios la tarde del  
24 de diciembre, todavía no ha elegido el regalo que lleva buscando  
desde hace tiempo para la de turno, esta vez una muchacha del extra-  
radio vienés. Su indecisión en último término la traduce en mal gus-  
to de los comerciantes:

Anatol: Ich mache auch Weihnachtseinkäufe! -

Gabriele: Sie!?

Anatol: Ich finde nur nichts Rechtes! - Dabei stehe ich seit Wochen  
jeden Abend vor allen Auslagefenstern in allen Strassen! -  
Aber die Kaufleute haben keinen Geschmack und keinen Erfin-  
dungsgeist (Weihnachtseinkäufe, I,43).

Cuando le tocan horas de "grandes" decisiones - romper una relación, optar por una flor o un perfume - necesita determinaciones externas. Así, por ejemplo, deberá apoyarse en la presencia de Max para romper con Annie o Ilona.

Anatol, por lo demás, es un hombre "atmosférico", "camaleónico" que alimenta su espíritu de lo ambiental. Las impresiones que en un determinado ambiente obtiene, crean en él un estado de alma, un contenido psíquico del que por sí solo es incapaz. La acción del medio ambiental aniquila toda opción de autodeterminación. Por eso está dispuesto a juzgar con benevolencia la infidelidad de Cora, disculpándola totalmente, si ésta ha sido debido al hechizo ambiental:

Anatol: Es gibt ja Vorwände ... Genug! So etwas kann vorkommen. Nun - ein paar Gläser Rheinwein ... eine eigentümlich schwüle Luft, die über dem Ganzen lastet, ein Duft von Zigaretten, parfümierten Tapeten, ein Lichtschein von einem matten Glasluster und rote Vorhänge - Einsamkeit - Stille - nur Flüstern von süßen Worten" (I, 39 - Die Frage an das Schicksal).

Factor determinante de la relación amorosa es la ambientación del primer encuentro que es capaz de recordar y describir con fruición. La interfecta a la que se refiere la siguiente descripción es una cabalista circense; sin embargo, Anatol no puede desprenderse de la aureola de encanto que rodea, en el recuerdo, el primer encuentro, que relata a Max:

Anatol: Also da sitze ich vor meinem Klavier ... In dem kleinen Zimmer war es, das ich damals bewohnte ... Abend ... Ich kenne sie seit zwei Stunden ... Meine grün-rote Ampel brennt' - ich erwähne die grün-rote Ampel; sie gehört auch dazu.

Max: Nun?

Anatol: Nun! Also ich am Klavier. Sie - zu meinen Füßen, so dass ich das Pedal nicht greifen konnte. Ihr Kopf liegt in meinem Schoß, und ihre verwirrten Haare funkeln grün und rot von



der Ampel. Ich phantasie auf dem Flügel, aber nur mit der linken Hand; meine rechte hat sie an ihre Lippen gedrückt ... (I,55).

El mismo es consciente de su dependencia de lo ambiental.

Max: Und worin löst sich für dich das Rätsel der Frau?

Anatol: In der Stimmung.

Max: Ah - du brauchst das Halbdunkel, deine grün-rote Ampel ... dein Klavierspiel.

Anatol: Ja, das ist's. Und das macht mir das Leben so vielfältig und wandlungsreich, dass mir eine Farbe die ganze Welt verändert (I,57).

En la última escena del ciclo, confiesa esa su inclinación al decorado y a lo ambiental.

Anatol: Ja ... Ich brauchte damals zufällig diese Dekoration ... ich brauchte diese Landstrasse mit den trivialen Pappeln ... diese Wiesen da drüben, mit ihrem lauen Grün ... die nahen Hügel, die im Abendrot verschwimmen ... (I,106).

La representación imaginativa del ambiente captado es el "nimbo" que sostiene la pasión amorosa de Anatol. Si la vida real logra penetrar en su representación lo suficiente como para destruir el "nimbo", la imagen de la mujer desaparecerá como un encanto.

Anatol: Ja - im Leben war sie das nicht. Weisst du, was sie war?  
Ich zerstöre jetzt eigentlich den ganzen Nimbus.

Su preferencia ambiental deriva por lo decadente, no sólo en sentido estilístico, sino también en sentido moral y psíquico e, incluso, social. Las dos luces - evidentemente las del ocaso, ya que a las del otro no está disponible - son el decorado ideal que más rápidamente provoca en él un estado de alma. Anatol domina los términos medios, el sombreado; es maestro del esfumado.

Cora: (hereintretend) Guten Abend! Ei, im Dunklen? ...

Anatol: Ach, es dämmert ja noch. Du weisst, das liebe ich.

Cora: (ihm die Haare streichelnd) Mein kleiner Dichter! (I,84).

En esta ambientación vespertina indecisa es natural que haya caído en los brazos de la "süßes Mädl" por la que suspira en Weihnachtseinkäufe. Con añoranza describe el escenario de un encuentro que actuó con fuerza determinante sobre él:

Anatol: Also - denken Sie sich - ein kleines dämmeriges Zimmer - so klein - mit gemalten Wänden - und noch dazu etwas zu licht - ein paar alte, schlechte Kupferstiche mit verblassten Aufschriften hängen da und dort. - Eine Hängelampe mit einem Schirm. - Vom Fenster aus, wenn es Abend wird, die Aussicht auf die im Dunkel versinkenden Dächer und Rauchfänge! ... Und - wenn der Frühling kommt, da wird der Garten gegenüber blühen und duften ... (I,47).

Un pasaje paralelo desarrolla ese otro Anatol jovenzuelo e inexperiencedo, el Fritz de Liebelei. La estructura de esta obra repite ampliada - en tres actos - la de Anatol; la tesitura del personaje es idéntica: también Fritz se muestra nervioso e indeciso entre la "Dämonische Frau" y la "liebes Frauerl". En el segundo acto, ya de lleno en la complicación dramática, necesita conocer el ambiente, el medio existencial de Mizzi para sostener la pasión melancólica que da sentido a su duelo.

Fritz: Also da -? (sieht sich im Zimmer um). Das also ist dein Zimmer? Sehr hübsch ...

Christine: Du siehst ja gar nichts (Will den Schirm von der Lampe nehmen).

Fritz: Nein, lass nur, das blendet mich, ist besser so ... Also da. Das ist das Fenster, von dem du mir erzählst hast, an dem du immer arbeitest, was? - Und die schöne Aussicht! (Lächelnd) Über wieviel Dächer man da sieht ...

Und da drüben - ja, was ist denn das Schwarze, das man drüben sieht? ... Richtig! Du hast's eigentlich schöner als ich ... Ich möchte gern so hoch wohnen, über alle Dächer sehn, ich finde das sehr schön. Und auch still muss es in der Gasse sein. (I,249).

Tras un inventario de decorado - desde los grabados hasta las esculturillas, pasando por la biblioteca, recompone gestálticamente el ambiente y emite el juicio: "So gemütlich ist es da!"

Ahora bien, junto a este preferencial habitat pequeño-burgués que parece sacados de los grabados del Biedermeier, de Richter de los cuadros ambientales de Stifter o Spitzweg, su fantasía también es sensible - siempre dentro de lo otoñal y vespertino - al habitat de la "mujer mundana".

Anatol: Da dürfen Sie sich freilich nicht einen glänzenden Salon vorstellen, wo die schweren Portieren niederfallen - mit Makartsbuketts in den Ecken, Bibelots, Leuchttürmen, mattem Samt ... und dem affektierten Halbdunkel eines sterbenden Nachmittags. (I,47).

Incluso el Fritz de esa "variación sobre un tema anatoliano" que es Liebelei optará por el ambiente de gran mundo, batiéndose por la mujer fatal y sacrificando el amor (=ambiente) pequeño-burgués de Christine. Este carácter indefinido, a dos luces, entre dos castas del ambiente de las personas. Su beatriz navideña es un fenómeno sincrético de castas, estaciones y actitudes:

Anatol: Aber sie hat die weiche Anmut eines Frühlingsabends ... und die Grazie einer verzauberten Prinzessin ... und den Geist eines Mädchens, das zu lieben weiss!" (I,47).

Cuando Anatol tropieza con mujeres psíquicamente afines o complementarias, es decir, ambientales, entonces se origina la empatía, a la que queda reducida en él la pasión amorosa. Emilie, (Denksteine), por ejemplo revela la misma constitución psíquica que Anatol. También ella depende de los recuerdos y del ambiente. A la hora de justificar el rubí que ha conservado contra lo pactado y consciente del punto débil de Anatol, conoce el calibre de los argumentos a emplear:

Emilie: (Unschuldig) Ich weiss es nicht mehr, mein Geliebter ... Nur an den Wald erinnere ich mich; der uns umrauschte, an den Frühlingstag, der über den Bäumen lachte ... ach, an einen Sonnenstrahl erinnere ich mich, der zwischen dem Gesträuche hervorkam und über einen Haufen gelber Blumen glizerte -. (I,66).

Cuando en el calor de la disputa con Emilie, renuente a aniquilar el diamante de un cuarto de millón, Anatol pretende llevar el encuentro por cauces de buen entendimiento, tiene que apelar a lo ambiental, elemento al que ella también es sensible.

Anatol: Komm, Emilie, ... es dunkelt draussen, wir wollen im Park spazieren gehen ...

Emilie: Wird es nicht zu kalt sein ...?

Anatol: Ach nein, es duftet schon vom erwachenden Frühling ... (I,67)

La radicación narcisista de ésta su capacidad para crear ambientes, "Stimmungen", les es puesta en claro por su confidente Max:

Max: Nicht ich habe etwas übersehen, was an ihr war; sondern du sahst, was nicht an ihr war. Aus dem reichen und schönen Leben deiner Seele hast du deine phantastische Jugend und Glut in ihr nichtiges Herz hineinempfunden, und was dir entgegen glänzte, war Licht von deinem Lichte" (I,58).

Esta capacidad demiúrgica es lo que le constituye en artista de la vida.

Max: Nicht bei allen trinkt die Erinnerung von dem Lebenselixier Stimmung, das der deinen ihre ewige Frische verleiht. (I,59)

La capacidad con que reduce incluso las personas a cualidad sensible, es decir, a accidentes, es prodigiosa. El eterno femenino que persigue queda transformado, reducido a una gama de cualidades.

Max: Typus?!

Anatol: Gar keiner! ... Etwas Neues - etwas Einziges! ... Stelle dir ein Mädchen vor - wie soll ich sagen ... drei-viertel Takt ... sie erinnert mich so an einen getragenen Wiener Walzer - sentimentale Heiterkeit ... lächelnde schalkhafte Wehmut ... das ist so ihr Wesen ... Ein kleines, süßes, blondes Köpferl ... Es wird einem warm und zufrieden bei ihr ... (I,70)

Por lo demás, este saber matizar sensaciones, apreciar diferencias y contrastes hace de Anatol un "bon vivant" que rinde culto en el altar del refinamiento. Su perfil psicológico hunde sus raíces en una refinada sensibilidad que le capacita sobre manera para el disfrute y el placer. Antes de las diez es capaz de beber un vulgar y barato "Markersdorfer" en un "Vorstadtbeisel" (=taberna de barrio) para acabar la noche en las refinadas "Lokalitäten" del Sacher con selectos Bourdeos, ostras, "filetes au truffes", "Vanillecreme" y Champagner" a la hora del brindis.

Max: Also du trinkst Markersdorfer in der letzten Zeit -?

Anatol: Ja ... vor zehn - dann natürlich Champagner ... So ist das Leben! (I,70)

El "Vorstadtbeisel, das gemütliche - mit den geschmacklosen Tapeten und den kleinen Beamten am Nebentisch.", donde los demás sólo verían el barniz y la pátina del mal gusto y de lo vulgar, puede tener para él un cierto encanto acogedor. En aras de esta disponibilidad sensorial y de su ideal feacio, prescinde de todo plan y principio para recalar y estacionarse allí donde hay opción al placer, - a la matización sensorial. "Es darf kein Vorsatz dabei sein, - der Vorsatz verdirbt alles". El resultado de esta constitución temperamental o de esta forma de vivir es, como en otros personajes, el desasosiego, la inquietud y la tristeza. El mismo se describe como "leicht-sinniger Melancholiker". Hipocondría e indecisión fundan esa sensación de infelicidad que le posee y que a duras penas consiguen ocultar sus aventuras: "Mir ist manchmal, als werde die Sage vom bösen Blick an mir wahr". Su desorientación es manifiesta: "Ach, ich bin müde, - ich bin nervös, ich weiss nicht, was ich will. (I,81). Una indecisión e inquietud que también Max constata - "Und darum ist ja ewig dieser Wirrwarr von Einst und Jetzt und Später in dir; es sind stete, unklare Übergänge (I,83) - y que no provienen de prejuicios morales, que Anatol no ha llegado a desarrollar. Es de nuevo Max quien tiene que advertirle del alcance immoral de sus acciones, que él sólo aprecia en su valoración psicológica:

Anatol: Es ist eigentlich nicht traurig?

Max: Es ist unmoralisch

Anatol: Ja, aber auch traurig.

Por eso su actuación responde a un vacío existencial que la riqueza numérica de vivencias y aventuras no logran llenar:

Anatol: Man ist so ermattet von der Angst des Sterbens ... (I,82).

Llegado a este punto en el análisis de sus vivencias, su personalidad adquiere una dimensión existencialista. Anatol conecta así con otra obra muy significativa al respecto. La primera narración o novela corta importante de AS., Sterben, escrita en 1892, cobra un

papel importante en el retrato y desarrollo del hombre tipo. Se puede decir que es la pieza clave - . Esta novela corta, que narra el proceso psíquico de un hombre desahuciado, es coetánea de Anatol. Parece como si AS. hubiera querido dar, en otra dimensión - la narrativa - el desenlace, evidentemente trágico, de su personaje dramático. Para ello ha abandonado la forma breve e impresionista - el ciclo de Einakter - que entonces utiliza y escoge una dimensión más seria y más extensa, con una estructura más complicada que permite hablar de auténtica novela corta.

Ante la perentoriedad de la muerte en el plazo de un año, Felix - Anatol desmonta todo su entramado de comportamientos y actitudes que servían de soporte a una personalidad inmadura. Los puntos de apoyo que hasta entonces le ha servido de soporte se manifestarán en toda su fragilidad. Toda su personalidad inmadura se derrumbará ante el peso de la existencia en la soledad y el vacío de una vida que se acaba y que no tiene un punto de apoyo exterior, trascendente." Es ist erbärmlich, dass ich dir's überhaupt sage, und sogar dumm. Aber weisst du, es ganz allein zu wissen und so einsam herumgehen, ewig mit dem Gedanken - ich hätte es ja wahrscheinlich doch nicht lange ausgehalten". (1,102). La narración describe el esfuerzo inútil - y en este sentido AS. pone en boca del protagonista formulaciones anticipadoras del existencialismo - por vencer tanto "die Lust am Leben", cuanto "die Angst des Todes". Sus esfuerzos titánicos por conseguirlo están abocados al fracaso. Sólo el saberse salvado de la enfermedad, es decir, la vuelta a la ignorancia tanática - tema que después trataría Canetti en Die Befristeten - le habría sacado de esta pugna. De espaldas a lo trascendente, Felix se agarra a lo más definitivo, originario y permanente de su existencia - las montañas, la luz, el aire - como a salvadores y mensajeros de una vida perenne:" Da lag der Garten und drüber der bläuliche Glanz der schwülen Nacht. Wie sie flimmerte und schwirrte! Wie die Gräser und Bäume tanzten! Oh, das war ein Frühling, der ihn gesund machen sollte. Diese Luft, diese Luft! Wenn immer solche Luft um ihn wehte, musste es wohl eine Genesung geben". (1,174). "Und er

stand nun am Ausgang des Waldes. Vor ihm der See in dunkelblauer Glätte. Er liess sich auf eine Bank nieder, und da sass er mit tiefem Behagen, den Blick aufs Wasser gerichtet". (1,117). "Nur um einander kümmerten sie sich, der Wald, der See, das kleine Haus, - das war ihre Welt ... Sorglose, lachende Nächte, müde, zärtliche Tage flohen über sie hin". (1,117)

A pesar de sus esfuerzos por mirar impertérrito una "muda eternidad" que sabe próxima, acabará sintiendo todo el horror y el espanto de una nada que había intentado desafiar: "mein lieber Alfred, ich bin der Mann, der lächelnd von dieser Welt scheidet" (1,108). Los planteamientos espirituales del fin de siglo - dinero, placer, hedonismo etc. - no le permiten una cosmovisión estoica. Sólo una idea de carácter trascendente - Dios p.e. - habría podido hacer sonora esta eternidad ante la que sucumbirán sus mejores propósitos de apatía y ataraxia. Pero Dios está ausente del planteamiento de ambos: el centro de su existencia es una vida que sólo a nivel supraindividual continúa y se perpetúa.

Aquí estriba la dimensión trágica de Anatol, es decir, del hombre descrito por AS. Si los antiguos "no tuvieron los dioses que se merecieron", el fin de siglo no tuvo Dios alguno.

Cabe preguntarse por el valor categorial de Anatol: ¿es un biotipo o un cronotipo? Es decir, ¿es una manifestación del biotipo vienes o predomina en él lo epocal? Siendo los rasgos de Anatol coincidentes con las dos otras figuras registradas literariamente en la época, es perentorio afirmar la validez universal del tipo. Con todo porta un fuerte marchamo local que le identifica como una versión nacional del mismo. Anatol expresa el más corriente tipo de hombre de la sociedad finisecular vienesa, en la que los supuestos económicos y culturales que determinaban el tipo se daban con carácter autonómico. Anatol, primer auténtico personaje de AS., guarda, pues, "in nuce" todas las posibilidades existenciales, todas las actitudes.



morales y comportamientos sociales, todas las frustraciones de sus otros personajes, desde el Teniente Gustl a la Srta. Else. Sus obras posteriores son rasgos añadidos al retrato que fundan más el realismo del personaje, que así pierde tipicidad y gana carácter. Son encarnaciones, realizaciones concretas del tipo Anatol. La quintaesencia de la obra schnitzleriana es, por encima de las situaciones o problemas reflejados, el tipo de hombre, es Anatol. Quien haya comprendido esta figura, tiene la clave hermenéutica de una obra, la de Schnitzler y de una época.

Notas al capítulo 8.

- 1) Broch, H.: Hofmannsthal und seine Zeit, en Schriften zur Literatur 1. Suhrkamp, 1975, pag. 152.
- 2) Ver, por ejemplo, Einen Jux will er sich machen o Das Mädl aus der Vorstadt.
- 3) Ob. cit.
- 4) Stifter, Adalbert: Das Heidedorf, en Stifters Werke. Erster Teil. Studien. Deutsches Verlagshaus
- 5) Ib. pag. 165.

9: LAS AUSENCIAS DE SCHNITZLER. COMPROMISO O SILENCIO:

"He pasado la mayor parte de mi vida señalando los ardides del ser humano tal como aparecen históricamente a lo largo de la vida. He investigado y analizado tan despiadadamente el poder como mi madre los procesos en la familia" (Canetti)

En literatura, como en cualquier sistema de signos, arbitrarios o naturales, toda ausencia es significativa. Las ausencias son los ceros que potencian el guarismo de la presencia. A la hora de interpretar a un autor - y a su época a través del él, como es nuestro caso-, la consideración de los vacíos y lagunas de su sistema puede encerrar grandes posibilidades informativas sobre los tabús, los desintereses, las cegueras o los silencios de cualquiera de ellos el autor o la época, o de ambos. Una penetración en aquellas ausencias específicamente significativas, es decir, aquellas que a partir de la inserción de la obra en el contexto, en el ambiente epocal y nacional devienen relevantes, es complemento imprescindible en el retrato del autor y de la época que aquí intentamos.

En una época en la que el colectivo, la comunidad pasa a ser el sujeto histórico, desplazando así paulatinamente el papel exclusivo del individuo en la dirección de la historia; en un momento del desarrollo europeo en que se inicia "la rebelión de las masas"; en el que se emprenden reformas sociales, nacen las grandes organizaciones colectivas - sindicatos, partidos, etc. -; en una palabra, en un momento en el que nace el proletariado industrial como clase protagonista con conciencia de su fuerza social, resulta chocante la ausencia temática del problema en la obra de AS. No es una ausencia total. Variantes de este problema, como el pauperismo o la mendicidad aparecen repetidas veces en su obra - Rein gegeben, Der blinde Hieronimus, Reichtum, etc. -, pero más bien como situaciones existenciales, naturales, derivadas de la estructura de

una vida basada sobre el principio de la lucha que como producto de una constitución injusta de la sociedad.

En todas las obras de AS. parece percibirse una cierta huida, no siempre lograda del enfrentamiento con tales temas, incluso cuando el desarrollo de la situación planteada inicialmente derivaría por estos derroteros. El potencial sociológico implícito en Der junge Medardus, por ejemplo - la tensión de lucha estamental o de clases entre la futura duquesa de Borbón y el joven burgués vienés, - o en Reigen - el contacto que establecen los tipos extremos, la prostituta, que incluso tiene que pedir al soldado unos Kreuzer para pagar al portero, y el conde, cuya situación económica le permite una consideración nostálgico-filosófica del sexo - no es explotado en absoluto por el autor, que descuida así un dato básico de lo social: la tensión interestamental. ¿Es esta ausencia una falta de conciencia social por parte del autor? En caso afirmativo ¿es AS. un representante decadente de la época, y se puede hacer valer en su caso el reproche de descompromiso social que la crítica marxista ha hecho en general a esa literatura?

Que esta cultura tildada de esteticista y decadente y, más en concreto, que la literatura y el arte impresionistas y simbolistas, no han carecido de conciencia social resulta evidente si se piensa en los idearios y en las actuaciones de figuras tan significadas de las mismas como Otto Wagner, Vogeler, Suttner, Marie Ebner-Eschenbach o Karl Kraus, por no citar sino aquellos que, sin salirse de su clase, han demostrado sinceramente un compromiso con la justicia social.

AS. tampoco ha carecido de conciencia social. Uno de sus primeros "dichos en verso" reza así:

"Zuerst den Hunger abgetan -  
Dann fangen die Probleme an". ( V, 13)

Uno de sus contemporáneos, el editor de la mayoría de sus obras, Samuel Fischer, interpretó así a AS.: "AS. erleidet die Welt: das Unrecht in jeder Stunde des Lebens, von Menschen am Menschen begangen, von Machthabern aus Misswillen und Unverständnis verübt".

Sin embargo, hay que reconocer que el pathos ético que informa su actividad literaria no tiene como núcleos de polarización las tensiones que se establecen entre los grupos sociales, sino las que surgen entre el individuo por una parte y la sociedad por otra.

Culturalmente liberal hasta la médula, tal y como se confiesa en algunas consideraciones autobiográficas, porta los vicios y virtudes inherentes a esta cosmovisión. Su racionalismo y escepticismo (1) de los que se precia, orientan su personalidad a dimensiones individuales de la persona. Su individualismo, asegurado social y vitalmente por su holgada situación económica, lo ha hecho desconfiar de todo intento masivo de liberación comunitaria. Toda su obra aforística y ensayística respira esta atmósfera de desconfianza hacia los fenómenos comunitarios, a la que probablemente lo ha conducido la observación del juego de intereses que tenía lugar en los movimientos políticos y sociales de la Viena del final de la monarquía. En estos, al igual que en las instituciones, dominaba la corrupción, la venalidad, la injusticia. El enjuiciamiento, aforístico y condensado, de las revoluciones sociales, y más en concreto, de la Revolución Rusa, a la que califica de "manifestación más pura de la más impura idea" (2), y la insistencia con que constantemente problematiza su propia actitud política y social no permiten considerar el que la misma sea mero producto de irreflexión esteticista o diletante. Más bien es el resultado de una consideración, aséptica, en sentido etimológico, de una praxis política y social impura e interesada que se convierte, a su vez, en fuente de injusticias.

A pesar de su determinismo, social, biológico e incluso teológico, AS. confía en la persona individual; sabe que en ella cuando puede actuar libre de la patología que un contexto impone o desencadena, está la raíz de sus propios vicios y virtudes.

El ambiente parlamentario de la Austria finisecular, las luchas y masacres de los años que siguieron al Umsturz y una opinión pública hábilmente manejada desde la prensa le han inculcado una desconfianza radical, un miedo casi cerval al fenómeno político, que él observa a distancia y con distanciamiento. Esta actitud la comparte con muchos literatos de su generación que, a pesar de su descompromiso, han hecho por la mejora de la sociedad tanto como los activistas comprometidos. Problemas políticos y sociales de su época tan importantes como el caso Dreyfus, el caso Sacco e Vanzetti, los atentados anarquistas a personalidades públicas como vindicación social, el diciembre de 1905, la Semana Trágica, la fundación de los diversos partidos socialdemócratas, el ascenso de los cristianosociales, etc., no han resonado directamente en su ambiente literario y social, si bien han hallado un eco significativo en su obra. Sólo en la medida en que estos sucesos eran el trasunto del conflicto individuo/sociedad, como en el caso del antisemitismo o el militarismo, han sido objeto de la fabulación literaria de AS. Los affaires que él mismo provocó - Leutnant Gustl o Reigen - son buena prueba de su compromiso, en solitario, con la dignidad humana. El virtuoso de la soledad que él pretendía ser - deseo al que no era ajeno la estructura narcisista de su personalidad - no ha tolerado una filiación o un credo político, pero tampoco el descompromiso. En el capítulo dedicado a reflexionar sobre problemas del momento "Tageswirren, Gang der Zeiten" encontramos elementos que pueden servir de clave para explicar esta actitud que ronda, sin caer en ella, la profesión de fe anarquista. Su concepto de partido queda expresado en el siguiente pasaje: "Jede in sich geschlossene Menschengruppe stellt eine dumpfe, doch jedem Einfluss zugängliche Masse dar, aus der unter der Einwirkung nicht nur von Ereignissen, sondern auch von Schlagworten das Verschiedenartigste zu machen ist, zum mindesten das scheinbar Verschiedenartigste. Heldenscharen und Horden blutrünstiger Bestien; Patrioten oder Hochverräter". (V, 82)

La orientación utilitaria de la política impide el imperio de lo ético en la vida social ( 3 ). Es más, de esta atmósfera política interesada surgen vahos que invaden y penetran lo espiritual

y cultural, envenenando el ambiente, confundiendo los conceptos morales y desposeyendo al hombre de su responsabilidad personal. "Es liegt im Wesen der Politik, dass sie durchaus zweckhaft gerichtet sein muss, dass also ethische Motive, so häufig solche auch vorgeschützt werden, überhaupt nicht in Frage kommen dürfen. Dass innerhalb einer solchen Atmosphäre absolute und dauernde, dass geistige oder sittliche Werte niemals in ihr gedeihen können, - wer könnte daran zweifeln" (V,83). La convicción política no es otra cosa que "die bequeme Larve, hinter der ein Lump seine widerliche Fratze verstecken möchte, um unter dem Schutz der Maskenfreiheit, um auf dem politischen Faschingsrummel, den wir am Aschermittwoch Weltgeschichte zu nennen lieben, ungestraft oder gar bejubelt sein feiges Unwesen zu treiben" (5,90).

Para AS. el binomio cultura/política tiene un carácter antitético. En otro aforismo señala como meta de toda cultura el hacer superfluas la política y la ciencia y el arte imprescindible (4). Es - to lleva a escribir a W. Rey: "Es gibt kaum einen Autor, der den politischen Betrieb so gehasst hat wie er" (5). Para AS. la conciencia de clase no es sino un grupo perifrasedo de prejuicios y la pertenencia a un partido político una simoleza considerable. De ciertas opciones políticas clave de la época, hizo juicios de extrema dureza: "Der Pedantismus missverstand die Menschenliebe - Das Resultat ist als Marxismus bekannt. Das Ressentiment missverstand den Marxismus - da wurde der Bolchewismus daraus" (5,95).

\* \* \*

En todo este análisis queda patente un rechazo de todo fenómeno colectivo - no del comunitario - una tendencia a la interioridad de cuño idealista que cuaja en un individualismo muy cercano a la voluntad de autosegregación del superhombre nietzscheano. Sería injusto calificar tal actitud de individualista en sentido negativo, de asocial, descomprometido o esteticista, si, como queda comprobado,

es producto de unas convicciones a cuya base tal vez haya unas vivencias, no muy positivas, del fenómeno solidario como un elemento más que vendría a limitar el ya escaso campo de acción de la libertad individual. AS. intenta salvar la integridad personal del individuo, convencido de que el que no pueda hallarla dentro de sí mismo difícilmente podrá hacerlo en ismos políticos o culturales que frecuentemente encubren intereses propios o una gran simpleza. Su recusación del sionismo, a pesar de su relación personal con Th. Herzl, da fe de la sinceridad de esta actitud solitaria. AS. ocupa el puesto de desenmascador de "mentiras vitales" que dejara vacante el noruego Ibsen. Para el austríaco el compromiso político organizado es una "mentira vital" más.

Junto a este individualismo, un escepticismo profundamente arraigado hizo que él, enemigo acérrimo de la hipocresía y desenmascador nato de todo interés o egoísmo encubierto, mirara con mucho recelo y bastante desconfianza una actividad humana que, so pretexto de altruismo, encubre el egoísmo y la autodivinización. AS. reproduce en Alemania el tipo social de escritor del futuro que Nietzsche, al describir la sociología de la nueva literatura francesa, establecía: "Todavía hoy la cultura más fina y más amplia del espíritu europeo se le encuentra entre franceses y en París: eso sí, hay que saber buscar. Esos escogidos ahora se mantienen más ocultos que nunca; con callada rabia se han apartado de todos los movimientos del gusto de las masas y, huyendo de la "frenética estupidez" del bourgeois democrático, se ha refugiado en rincones de difícil acceso" (6). Cuando a renclón seguido, caracterizaba al francés Mérimée, "distinguido y retraído artista y enemigo de los sentimientos fofos que una época democrática ensalza como sus más nobles sentimientos", habla de él como de un alma "lo suficientemente pesimista como para poder participar en la representación de la comedia sin vomitar" (7). A. Schnitzler es pesimista, también participa en la comedia y no vomita, ni siquiera cuando en aquella le tocó hacer de "Hanswurst", como en el asunto Reigen, que hizo vomitar a más de uno que no había participado.



Nunca su voz se alzó en defensa propia para así demostrar la sinceridad de sus intenciones.

Su visión del acontecer social y político pone como centro del mismo al individuo y rechaza toda metafísica histórica - marxista o hegeliana - que trate de sacrificar al individuo en aras de una necesidad histórica "Aber auch eine historische Notwendigkeit hat ihre individuellen Ursachen"(V,218).

El alegato aparentemente antidemocrático y, paradójicamente, libertario del Gran enemigo de Ibsen reproduce anticipadamente y "ad litteram" el pensamiento schnitzleriano que exponen sus Aphorismen. AS. forma parte de esa "intelligentsia" liberal que trata de poner al descubierto todos los convencionalismos de la sociedad burguesa, uno de los cuales es un democratismo emocional a ultranza que ciertos sectores del colectivo han predicado para manipular mejor una opinión pública al servicio de los propios intereses: "So kommt es, dass jeder Staat, Republik genau so gut wie Monarchie, absolut regiert wird, in dem Sinn, dass das Schicksal der Länder stets nur von einzelnen gemacht wird, und dass die Volksstimme, wenn sie sich auch manchmal das Gegenteil einbildet, oder wenn man ihr das Gegenteil vorspiegelt, jeder wirklichen Bedeutung entbehrt"(V,220).

A la hora de valorar los silencios de AS. no podemos por menos de tomar en consideración su silencio pacifista, cuando en 1914 estalla la primera Guerra Mundial. A lo largo y ancho de la geografía alemana - al igual que a la otra parte de los Imperios Centrales - todo un coro de voces beligeras se alzó. En él destacaron las de muchos autores que habían recibido su consagración pública a través del "compromiso" político o social. No sólo los decadentes como Dehmel o Schaukal, es decir, aquellos poetas que Mehring habría puesto en entredicho desde una perspectiva socialista, sino también aquellos otros que habían sido aceptados como representantes de una literatura progresista por esa misma corriente: Gerhart Hauptmann, Anton

Wildgans, Arno Holz o el "Arbeiterdichter" Alfons Petzold fueron presa de un patriotismo que entonces imponía la beligerancia. Arthur Schnitzler, al igual que Karl Kraus, calló (8). AS. calló porque ya había cantado, semitonado, profecías apolípticas: "Der grüne Kakadu, Der Ruf des Lebens o Freiwild habían sido auspicios de catástrofe, ataques frontales a una estructura social que habría de abocar a la humanidad a la destrucción, lo que era una toma de partido suficientemente clara y comprometida. Su voz se había alzado en los vorletzten Tagen der Menschheit, y había denunciado a todos los Leutnant Gustl dispuestos al duelo, a batirse por un "quítame allí esas pajas" o a un "apartheid" racial con calidad de "progrom". Con eso había cumplido un compromiso humano, no político, y había intentado curar previniendo una enfermedad que, cuando se desencadenó, ya no tenía curación posible. Entonces el silencio era más expresivo que una toma de partido a favor o en contra. Además, la condena de la propia beligerancia - la austríaca - podía suponer la justificación de la ajena. Fue el deseo de evitar el equívoco lo que le obligó a una intervención que venía a romper su silencio. La cuestión de la culpabilidad histórica, tan unilateral e inoportunamente decidida contra Alemania, dada la carga tan tremenda que representaba para la conciencia de un pueblo, le obligó a la revisión del juicio que políticos e historiadores habían puesto en circulación sobre la responsabilidad alemana en el desencadenamiento de la Gran Guerra y que ambas partes contendientes habían admitido. Este extremo pone de manifiesto la independencia de criterio, el deseo constante de revisión y comprobación de unos convencionalismos que podían constituirse en fuente de nuevas injusticias.

La colección de "observaciones" que lleva el título Und einmal wird der Frieden wiederkommen, expresión de las vivencias de la guerra y la posguerra, nos dan la pista y la clave tanto de sus silencios como de su independencia (9). En mayo de 1915 están fechadas unas consideraciones. Krieg und Kritik que podemos referir a todo este su callar ante ciertos temas. En ellas se percibe un lamento bastante amargo de las incomprensiones que el poeta encuentra por parte de una sociedad en guerra:

"Sie finden es bemerkenswert, dass manche Dichter dichten, und dass manche schweigen. Auch das Schweigen veranlasst sie nicht selbst, das Maul zu halten, nein, sie kritisieren auch das Schweigen; sie loben es zuweilen, wobei sie durchblicken lassen, dass der Dichter, der lange nicht so klug und so politisch und so überlegen sei wie der Kritiker, am Ende nichts Besseres tun könne" (V,204).

Este lamento, sin embargo, podría dirigirse también contra aquellos que, en la paz, han exigido del poeta un compromiso práctico frente a las injusticias que al político, al dirigente popular o al crítico sólo le preocupan teóricamente.: "Sie (Die Kritiker) schmähen auch die Leute, die daheim sitzen und Gedichte machen. Sie aber sitzen gleichfalls nicht in Schutz ... und kritisieren daheim die Leute, die Gedichte machen und die, die keine machen ... Sie sind im Krieg so lästig und so überflüssig, so verlogen und so frech, wie sie im Frieden waren" (V,205).

La crítica reflexiva que la guerra provoca en él parece estar presidida por esa misma tendencia, muy ilustrada, revisionista de lugares comunes. Así, por ejemplo, ya en 1916 proponía como condición previa para una paz mundial el alejamiento de ciertos temas cuyo tratamiento podría hacer ilusoria e interminable la discusión: la cuestión de la culpabilidad y de los horrores de la guerra. A propósito de ésta, tan de moda en los años del tratado y tan decisiva para la fragua del segundo conflicto mundial, su juicio no pudo ser más ecuánime, aún a riesgo de poder parecer en la época, y aún hoy, reaccionario: "Man nehme als entschieden an, dass alle Staaten an diesem Krieg schuld sind, dass ihn aber kein einziger Staat als solcher, insbesondere kein Volk gewollt hat, sondern überall nur eine verschwindende Anzahl von einzelnen ... Die Frage ist nun: hat Deutschland diesen Krieg erklärt oder angefangen. Dass es ihn erklärt hat, ist zweifellos, dass es ihn angefangen hat bedarf Beweises ... Es gab in Deutschland eine Kriegspartei wie in jedem anderen Land. Die alldeutsche Partie hat überall ihre Analogien. Richtig ist der Vorwurf, dass das österreichische Ultimatum zu

scharf gewesen ist.

Falsch, dass der Krieg ohne dieses Ultimatum nicht ausgebrochen wäre. Richtig, dass Deutschland und Österreich auf den Vorschlag eines Schiedsgerichtes hätten eingehen müssen. Unrichtig die Annahme, dass dieses Schiedsgericht nach Recht und Gerechtigkeit entschieden hätte.

Russland hätte weiter gerüstet, die französischen Milliarden hätten weiter gewirkt, die strategischen Bahnen wären besser ausgebaut gewesen, der Krieg wäre in dem Augenblick ausgebrochen, in dem Russland und Frankreich ihn gewünscht hätten"(V,207).

Este ardor con que ataca la soledad alemana ante el tribunal de la opinión mundial no parece obedecer a un patriotismo del que estaba bastante distanciado y que frecuentemente había sido objeto de sus críticas. Bien es verdad que puede estar operante en él un intento de asimilación e integración en un medio hasta entonces hostil, si bien no a nivel consciente; más bien es testimonio de una rectitud e imparcialidad de juicio que le llevan a defender una sociedad y un sistema que bastante injustos habían sido con él: "Und nun erlebe ich als Deutscher, als Angehöriger des deutschen Volkes, mit Millionen anderen Deutschen, mit Hunderttausenden, die mich nicht zu den ihren rechneten und die es vielleicht auch noch nicht tun, trotz der Zusammengehörigkeit, die von gemeinsam erduldeten Feindseligkeiten stärker geschulden wird als von gemeinsam geatmeter Luft, gemeinsam geliebten Werken; nun erlebe ich, dass ich mich frage: "Warum kennt ihr uns (die Juden) nicht"(V,218).

La corrección de sus planteamientos a la hora de exigir una equidad es aplastante: "¿Warum hat Wilson, der Gerechte, noch nicht den Wunsch ausgesprochen, dass König Peter von Serbien und die Könige von Italien und Rumänien zugleich mit Kaiser Wilhelm vor Gericht gestellt werden ...? Warum hat Kurt Eisner, der die Schuldbeweise für Deutschland aus den Archiven hervorgeholt hat, nicht den Wunsch ausgedrückt, das im selben Augenblick auch die französischen Staatsarchive geöffnet werden? Und seine edlen Geste bis zu der Erfüllung dieses Wunsches verschoben?"(V,210).

Ciertos hechos y, más en concreto, el comportamiento del estadista bávaro Kurt Eisner, quien en un exceso de simplicidad histórica había asumido para Alemania como pueblo toda la responsabilidad en el desencadenamiento de la Gran Guerra, justificarían el tono polémico y el duro calificativo, sobre todo en la pluma de AS., de "viejo renegado" que aplica a aquél. Buena voluntad y el sentido democrático del que Eisner siempre hizo gala, brillaron por su ausencia cuando, en 1918, habiéndole concedido las urnas sólo un 2,5% de los votos, intentó aferrarse al poder, forzando la legalidad.

Todas estas manifestaciones de su pensamiento, muchas de ellas postumamente editadas, ponen de manifiesto una conciencia social, política e histórica que voluntariamente no ha aflorado a la superficie de sus obras de creación, lo que podría motivar un juicio descalificador en base a este descompromiso aparente, tanto de su obra como de su persona.

Sin embargo, este callar ha sido un compromiso con un nivel individual de la persona, amenazado, en nombre de un sistema y de una visión colectivista del mundo, por injusticias que podría ser tan perjudiciales y dañinas como las derivadas de una actitud egoísta ante lo comunitario. No es, por lo tanto, descompromiso o interioridad egoísta; más bien es el resultado de un escepticismo empírico ante soluciones, globales y apriorísticas de un colectivo, sea éste un partido, una corriente ideológica o una confesión religiosa; es el resultado del convencimiento de que la solución a la injusticia en el mundo no puede venir sino a través de la consideración del caso concreto, de la relación interpersonal, del respeto al individuo, destinatario definitivo y sujeto paciente de la injusticia y amenazado por la "necesidad" de las consideraciones colectivas, en las que lo individual se reduce, hegelianamente, a mero fenómeno de la realidad superior.

En este sentido, si intentásemos aplicar definitivamente a AS. las epígrafes habituales en la época tendríamos un cuadro, a veces contradictorio-idealista, empirista, liberal, anticomunista, judío, alemán, espiritualmente anarquista, crítico y establecido - que en último término habría que reducir a esa profesión de fe en el individuo y en la persona que reniega de la consideración genérica y colectiva del problema humano. Su profesión de fe gnoseológica es netamente empirista o, al menos, aristotélica. Sin renegar de la idea, la realidad es para él una suma de casos que difícilmente pueda categorizarse, reducir a ciencia. Sólo el yo es expresable y de ese yo habla AS. Descompromiso con la realidad, no; compromiso con la realidad inmediata. Sólo la vida, la comunidad de impulsos y comportamientos son observables. Lo demás es el ámbito del silencio: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" (10). Las alusiones poco apreciadoras que hace en Der Weg ins Freie a la vida de partido y grupos políticos y parlamentarios del final de la Monarquía, vienen prendidos en una fabulación cuyo fin primordial es la condena de una actitud de descompromiso ante la vida y el deber, cuyo ideal "Berufslosigkeit und zu nichts verpflichtende Freundschaften sind und der sich infolgedessen auf einer fortwährenden Flucht vor Verantwortung befindet" (11). Toda su obra es una tarea de desenmascaramiento de poses y actitudes humanas que, camufladas en lo ideológico, servían a intereses creados. Esta tarea que se impone para descubrir los "ardides del poder" de que habla Canetti, impedía cualquier compromiso con un elemento prefijado-grupo, método o creencia - siendo este descompromiso un garante de la autenticidad y sinceridad de intenciones.

Si, de entre los contemporáneos del autor, JR. puede servir como ejemplo de esa variante de la "Kritik der Zeit" que ciertos autores y cierta crítica postula como actividad primordial del poeta y que se orienta primordialmente a lo social, AS es un máximo representante de esa crítica social ejercida a través de la crítica de la cultura. JR. propuso remedios y soluciones. A AS. su escepticismo sólo le permitía emitir diagnósticos. En los numerosos feuilletons de los diversos periódicos en los que colaboraba, el alcohólico JR. clamaba

en los años de posguerra, contra el "silencio" de los poetas e intelectuales alemanes que prefieren el viaje a Italia ( = huida de Alemania) al enfrentamiento a una realidad social y política comprometedora:

"Die deutschen Dichter gaben sich stets mit Inbrust einer Beschäftigung hin: sie reisten nach Italien. Sie reisten methaphorisch nach Italien, wenn sie des deutschen Klimas müde und überdrüssig geworden waren. Sehr viele lebten sich in Huldigungen aus, sie wenigstens blieben konsequent ... Die anderen aber - mit wenigen Ausnahmen - flüchteten in die Gefilde der Poesie und kamen sich sehr frei vor" (12). Estas líneas escritas para el Prager Tageblatt, el periódico alemán de la capital checa, iban dirigidas en favor de Heinrich Mann y en contra de su hermano Thomas, que, por entonces, publicaba su "Betrachtungen eines Unpolitischen". Nos hace pensar en el capítulo inicial, ya citado, de su Tod in Venedig, cuando la visión de un extraño despierta en Aschenbach la añoranza del sur. El escritor muniqués de la ficción manniana representa la actitud del propio autor, cuyo compromiso en años posteriores fue más bien corolario que conversión de aquella postura observadora, escéptica. Sus compromisos finales están plagados de contradicciones internas que a veces dan pie para dudar de la sinceridad de sus confesiones. Su "Bekenntnis zum Sozialismus" desarrolla una idea de la democracia y de esta opción política, muy vaga e imprecisa, que cualquier otro autor de los que sólo "emigraron interiormente" habría suscrito, pero que él ponía al servicio de una opción política concreta. Su posterior convivencia con un régimen basado en la negación de las ideas de libertad que él había defendido años antes - a pesar de su ambigua "Bekenntnis zur westlichen Welt" - gravó una actuación que, de haber conservado su carácter "unpolitisch" inicial, habría tenido, permaneciendo su talante personal idéntico, mayor su eco y mayor su poder de convencimiento.

En el "Vorwärts" del 20.2.24, J. Roth recensaba "Die Diktatur der Vernunft" de Heinrich Mann en un glosa que titulaba "Der tapfere Dichter". De nuevo con una dialéctica y un lenguaje muy perfilados

y con un claro sentido partidista, arremetía contra el poeta "retirado".: Die Tradition des politisch "indifferenten" deutschen Dichterwaldes gebeut Schweigen in allen Fragen des öffentlichen Lebens. Vor der Revolution war diese Schweigsamkeit gerade noch vernehmbar, heute ist sie betäubend ... Niemals haben die deutschen Dichter so laut gesprochen wie sie jetzt schweigen" (13 ).

El juicio que sobre la tradicional emigración meridional del poeta alemán emite es de lo más irónico: "Seit Goethe halten sie für ihre Pflicht, die obligate, wirkliche und methaphorische "Reise nach Italien", die eine Flucht vor Deutschland ist - aber niemals eine zugestandene. Immer war es eine vorgetäuschte "innere Notwendigkeit", die verwerflich unwürdigen Zustände des nationalen, politischen, sozialen Diesseits zu vergessen und von den heiteren Himmeln anderer Zonen das sogenannte "innere Gleichgewicht" zu entlehnen" (14 ). La recuperación, fácil y rápida, de este equilibrio interior era lo suficientemente profunda para que no lo turbara ni el asesinato de Eisner, ni él de Rosa Luxemburg ni la orisión de Fechenbach, el célebre secretario de Eisner que publicó los archivos de guerra: "Immer sitzen sie in einem Schwabing, die Dichter. Es ist kein geographischer Begriff mehr, sondern ein symbolischer" (15 ). Más adelante: "In Deutschland trennt man "Politik" von "Poesie". Der Dichter aus dem Gefüge seiner Zeit, seiner Klasse gelöst, lebt in einer abstrakten "Heimat". Auch sie sagen: ihr Reich sei nicht von dieser Welt, und glauben sich dadurch berechtigt zusehen zu dürfen, wie die anderen gekreuzigt werden" (16 ).

Todo este alegato de Roth contra el "descompromiso" del poeta, contra la casi totalidad de la poesía alemana a partir de Goethe, sería absolutamente válido (en parte lo es, como es también la actitud schnitzleriana del silencio), si por la integridad del texto y por el contexto vital del autor no fuera también un alegato en favor, no tanto del "hablar", cuanto del hablar en favor de una determinada



opción política que, al igual que el compromiso con la propia interioridad, puede imponer con mayor brutalidad el silencio. En el destierro de París el maestro de Horváth, habría tomado el partido de los "Zylinderträger". Los epílogos de ciertas carreras literarias y artísticas comprometidas como la de Otto Dix, o la renuncia eclatante de B. Brecht frente a todo compromiso en la sublevación de los trabajadores berlineses del 53 - tan paradigmáticamente expresada por G. Grass en su Die Plebejer proben den Aufstand - revelan hasta qué punto la dialéctica del "hablar" comprometido puede reducir al escritor a un silencio más nefasto que el derivado de esa "emigración interior" como sistema político.

El modo diferente como los dos autores aquí contrapuestos - Roth y AS. - enjuician el fenómeno histórico concreto - por ejemplo, el caso Kurt Eisner - nos lleva a pensar que de haber hablado todos los poetas alemanes de la época, tan abiertamente y a voz en cuello como Roth propone - ninguno de ellos ha dejado de hablar, si tal vez de gritar -, sólo se habría producido una algarabía, un "Kauderwelsch" que quizá habría, si no potenciado - esto era ya imposible -, si acelerado la reacción nazi que en un principio, al menos socialmente, ha tenido tanto de trabajadora como de "Zylinderträger".

Cuando se exige del escritor un compromiso social y político se está cometiendo una petición de principio: se postula una cierta calidad ética en él y se le supone una clarividencia política - "quod probandum est" - , pues sólo así es deseable que el poeta hable a la sociedad. Sin embargo, el escritor debe entrar en la historia no tanto por su calidad ética cuanto por su capacidad para elaborar creativamente el lenguaje y sus vivencias. Hoy día en la lectura de los clásicos prescindimos de las opciones sociales o políticas que como "animales sociales" representaron - demasiado lejanas para nosotros y de escasa utilidad -. De ellos nos queda sólo, como base para un juicio de valor, su literatura, testimonio de su capacidad de configuración y documento de la época que vivieron.

En todo caso, supuesta la eticidad del escritor, habría que concederle la posibilidad o libertad del silencio o de la expresión y respetar su opción. Al final de su artículo en el "Vorwärts" Roth escribía, refiriéndose al libro de H. Mann "Die Diktatur der Vernunft": "Wieviele Dichter von Ansehen und Rang schreiben noch so in Deutschland?" (17). Ese "so", que hace referencia al contenido de esa escritura, es significativo: Roth pretende que todos escribieran en el sentido de la misma opción política. Sin negar los méritos de una literatura políticamente comprometida, tampoco se podrán negar los de aquellos autores que hayan optado por el silencio como actitud básica de su comportamiento social y político.

El profesor turinés Claudio Magris en su exposición de la literatura judía Weit von wo (18) describe o enjuicia esa otra especie de crítica cultural immanente que han ejercido personalidades culturales "establecidas" como Schnitzler y Freud: "Das Besondere an dieser mitteleuropäischen Lebenskultur liegt in der Tat einer einzigartigen Synthese aus unerbittlich kritischem Geist und tadelloser bürgerlicher Korrektheit. Mit melancholischem Scharfblick werden alle traditionellen Tabus und alle konventionellen Lügen demystifiziert, und zugleich wird gerade wegen der Integrität dieser analytischen wissenschaftlichen Ernsthaftigkeit jede Geste bohemienhafter Revolte und eklatanter Avantgardismus abgelehnt". Para el profesor turinés Freud y AS. son ejemplos paradigmáticos, a pesar de su descompromiso social-político, de esa tarea iconoclasta contra todos "los fetiches sociales del Postament".

¿Se puede culpar, por otra parte, a la persona del autor que no haya logrado conjugar "der Skeptizismus des Erkennenden" con "die Hoffnung des Gläubigen", las dos cualidades que Roth descubre en el comprometido Ernst Toller? AS. fue sólo un escéptico, cualidad a cuya base está una suficiente dosis de talante moral de modestia y de desconfianza en la propia opinión. Schnitzler ha atacado las causas - el egoísmo - de las injusticias, no los síntomas sociales de éstos. En último término y desde un punto de vista empírico los resultados del callar schnitzleriano y del hablar de J. Roth o H. Mann fueron social

y políticamente idénticos: todos ellos tuvieron que ir al exilio. A AS. y H. Mann les alcanzó póstuma y simbólicamente en la quema de sus libros. ¿No habla esto a favor del compromiso del silencio?

Un autor tan libre de sospecha, de descompromiso como Conrad, que incluso había optado por el partido socialdemócrata como única fuerza progresista en el panorama cultural de la época, estaba lejos de reconocer una opción política determinada con la que identificarse culturalmente y abogaba por una independencia del arte y de la cultura, a la que debían supeditarse lo político y social. Incluso llegaba a exigir la reducción de los padres del socialismo al espíritu de los clásicos( 19).

Precisamente este autor comprometido, que mereció una loa fúnebre tan encendida de Th. Mann, y que tantas afinidades tuvo con la socialdemocracia, denunciaba el fanatismo de unos planteamientos, los sociales, que bien han podido llevar al rechazo de los mismos a muchos espíritus cultivados de la época. En una hoja volante titulada "Die Sozialdemokratie und die Moderne", publicada anteriormente en Die Gesellschaft, clamaba por una culturización del movimiento social que, a pesar de su frescura y juventud, venía lastrado por grandes vicios que compartía con las otras opciones socio-políticas, entre los que destacaba su ignorancia del tema cultural. "Es ist uns auch nicht bekannt, dass dem rühmlichen Drang der Arbeiterkreise unserer Grossstadt, durch Einrichtung von Leservereinen, Vortragsabenden, Theateraufführungen u.s.w. mit dem modernen Geiste in Kunst und Dichtung innigere Fühlung zu gewinnen und ein heisses Bildungsbedürfnis an den neuesten Werken realistischer vaterländischer Geistesarbeiter zu befriedigen, von Seite der Führer der offiziellen Sozialdemokratie in irgendwie nennenswertes Entgegenkommen erzeugt worden wäre" ( 20 ).

Este ha sido, sin ninguna duda, un factor de distanciamiento por parte de AS. de unos movimientos de declarado compromiso social que, sin embargo, además de mostrar una unilateralidad de criterios absoluta a la hora de enjuiciar la realidad humana, renegaban de una cultura estética y, ¿qué duda cabe?, progresiva -como demuestran el psicoanálisis o la vanguardia, por ejemplo- en la que nuestro autor se sentía afincado. No cabe, pues, extrañarse de este supuesto silencio schnitzleriano. Ni siquiera cabe achacárselo, por más que se empeñe en ello una crítica subsidiaria del materialismo histórico que orienta la creación poética a la representación literaria de la lucha de clases. Evidentemente ésta está casi totalmente ausente del paradigma schnitzleriano, pues su mundo son, como hemos intentado demostrar, los círculos de la media y alta burguesías, más o menos reconciliadas, de la Cacanía. Pero ello no es óbice para que su obra demuestre uno de los mayores y más efectivos compromisos humanísticos que produjo la inquieta y, en parte desorientada conciencia finisecular. AS. habría podido suscribir perfectamente el pasaje canattiano que encabeza el capítulo; es más, él no sólo ha analizado los ardides del poder, sino incluso los de la impotencia. La presencia de las obras schnitzlerianas en las bibliotecas populares por las que abogaba Conrad, así como la base de adoctrinamiento que, en la Rusia revolucionaria, suministraron a Mayerhold (21), demuestra el eco social y ético que ha tenido su pretendido silencio, que, en último término, sería un criterio de juicio literario periférico.

Notas al capítulo 9.

- 1) Ver AS. V, AUB, pag. 232: "...Dass Liberalismus nichts anderes bedeutet, als das Bestreben, die Menschen in jeder Beziehung zu befreien ..., dass Skepsis nichts anderes bedeutet als den Vorsatz, nichts auf Treu und Glauben hinzunehmen, sondern zu prüfen, ehe man entscheidet ...".
- 2) AS.V, AUB, pag. 234.
- 3) AS.V, AUB, pag. 84.
- 4) Ver los últimos aforismos de Tageswirren, Gang der Zeiten, en AUB, pag. 90 y ss.
- 5) Rey, William: Die geistige Welt von AS. en Wirkendes Wort, 1913, pag. 189.
- 6) Nietzsche, F.: O.C. Prestigio, Buenos Aires, 1970, pag. 222.
- 7) Ib. pag. 223.
- 8) Weigel, H.: KK oder die Macht der Ohnmacht. Viena, 1968, pag. 172.
- 9) AS. V, AUB, pag. 177 y ss.
- 10) Wittgenstein, Ludwig: Tractatus. Alianza Editorial, Madrid, pag. 7.
- 11) Möhrmann, R.: Impressionistische Einsamkeit bei S., en Wirkendes Wort, 1873, pag. 390.
- 12) JR: GW, 4, pag. 203.
- 13) Ib. pag. 205.
- 14) Ib. pag. 205.
- 15) Ib. pag. 205.
- 16) Ib. pag. 205.
- 17) Ib. pag. 206.
- 18) Magris, Claudio: Weit von Wo. Verlorene Welt des Ostjudentums. Viena, 1974.
- 19) Conrad, M.G.: Die Sozialdemokratie und die Moderne, en Die Gesellschaft, citado según Wunberg, G. (editor): Die literarische Moderne. Athenäum Verlag. Frankfurt, 1971.
- 20) Ib. pag. 122.
- 21) Ver Heresch, E.: Schnitzler in Russland. Viena, 1982.

#### SINTESIS Y RETROSPECTIVA

En lo que antecede hemos desarrollado una labor de análisis de la obra schnitzleriana, con el objeto de construir el modelo socio-cultural de la época -finisecular- y del ámbito geo-político -cacanio- en los que le tocó vivir al autor. El paradigma resultante queda sintéticamente caracterizado en esa falta de transcendencia que tanto el autor como el mundo que él ha fágado literariamente -el mundo real objeto de su observación- manifiestan. AS. constata, registra y analiza un estado de cultura que tiene su origen en los movimientos superficiales -es decir, a nivel de supra-estructura - que originan la industrialización y la reestructuración social que ésta impone. El imperativo categórico de la nueva sociedad aparecida es el rendimiento; su fin y meta una mayor capacidad de fruición hedónica de la existencia. Dado que cualquier orden transcendente puede ser un impedimento potencial de ésta, la cultura burguesa de la industrialización, al potenciar y sancionar la funcionalidad y virtualidad demiúrgica del dinero (=capital), sanciona la cosmovisión inmanente que el humanismo renacentista había puesto en circulación. Consecuencia de los nuevos presupuestos cosmovisivos de la burguesía alto-capitalista es un estado de cultura marcado patológica y paradójicamente por la insatisfacción: el destierro de la transcendencia, la ghettización del más allá producen un síndrome espiritual o, al menos, psíquico en el que predominan la angustia, la desesperación, el tedio o la fatuidad. Los personajes de AS. -Anatol, Medardo, Sala o Berta Garlan-, los hábitos -juego, suicidio, duelo, fuga viajera-, las pasiones -eróticas o estéticas- y la tipificaciones -el "Lebemann" o la "süsses Mädl"- que incorporan derivan directamente de este síndrome de inmanencia que el autor registra y analiza con la minuciosidad del psiquiatra y con la objetividad del

sociólogo. Ahora bien, el análisis schnitzleriano de esta patología cultural tiene también un valor diagnóstico, es decir, terapéutico. Bien es verdad que el escepticismo del autor, basado en la tolerancia, en la sinceridad, en la auto-observación y, naturalmente, en la carencia de ideas transcendentales y absolutas, le ha impedido proponer remedios que, por otra parte, estaba lejos de poder dar. AS. posee la ciencia del diagnóstico, no la del remedio, que debe venir, en todo caso, de una escatología -llámese "fin-to omega", "principio esperanza" o "paraíso socialista"- cuya formulación no es tarea del escritor-poeta. Sin embargo, un análisis causal, es decir, diagnóstico es el primer paso de toda actuación terapéutica.

Tal es el valor de la obra schnitzleriana: el de documento y diagnóstico de una época -la burguesa- y de una sociedad - la vienesa- que vive de espaldas al futuro, a la esperanza. La obra de AS. es, pues, una de las muchas aportaciones fenomenológicas con que la "intelligentsia" burguesa contribuye a la fijación crítica del espíritu de época del que es portadora. Por eso, puede y debe figurar entre las obras que cierran el arco epistemológico de la misma: la moral de Nordau, la pecuniología de Simmel o la psico-analítica de Freud. AS. debe incluirse en la serie de escritores que, a lo largo del siglo XX sobre todo, trata de profundizar en la espiral descendente de la cosmovisión occidental. Kafka, F. James, Camus o Genet, entre otros, podrían ser otros tantos eslabones de esa cadena de análisis de la inmanencia y del absurdo existenciales. AS. hace un cuadro vívido del "malestar de nuestra cultura", del que da un exacto y cumplido diagnóstico. No es la suya una literatura de creencias o de misión, sino de investigación y de descubrimiento. La exactitud de su "statement" quedó corroborada en el holocausto del 14-18. Junto a esta valencia

fundamental de la obra schnitzleriana -documental, diagnóstica y profética-, que le confiera una peculiar vigencia en el presente - no debe olvidarse que seguimos viviendo bajo los mismos supuesto culturales que el fin de siglo-, AS. ha aportado a la literatura de nuestros días innovaciones de gran entidad poética, tanto en el ámbito formal -monólogo interior, Einakter, etc- como temático -lo onírico, lo thanático y lo erótico- que le convierten en un clásico de la modernidad. Finalmente, su seguimiento e interpretación de la decadencia austríaca -que él cifra en el debilitamiento moral de sus instituciones y de sus modos de vida- le hacen el más austríaco de los escritores contemporáneos de esta nación, mereciendo con justicia esa representatividad nacional con que le honra la opinión pública y que comparte con autores de la talla de Grillparzer y Nestroy.



IV.- APENDICE: BIBLIOGRAFIA.

El siguiente elenco bibliográfico al tema AS. y las implicaciones sociales y sociológicas de su obra así como a aspectos documentales de la misma tiene un carácter selectivo y complementario. De la cuantiosa bibliografía sobre el autor y el tema tratado sólo hemos citado aquí aquellos títulos que más relación tienen con el tema o aquellos otros que, a nuestro criterio, poseen un mayor valor informativo y crítico. Los elencos bibliográficos (se mencionan en lugar correspondiente) de Allen y Berlin contabilizan un número (aproximado) de más de 600 títulos. Si a ellos añadimos las recensiones en periódicos y revistas -no hay que olvidar a este respecto que AS. fue un autor consagrado al que la opinión pública dedicó gran espacio- y las recensiones de bibliografía secundaria, los títulos se elevarían por encima del millar. De ahí la necesidad de selección en nuestras menciones que, además, tratan de completar o, en su caso, reforzar la bibliografía mencionada en nuestra exposición. Por eso el calificativo de complementario.

L.- LA EPOCA, Sociedad, cultura y literatura del fin de siglo

1.1. Fuentes y antologías

Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Editado por Gotthart Wunberg. Kohlhammer Verlag. Stuttgart 1968.

Bowra, C.M.: Das Erbe des Symbolismus. Viena 1948.

Deutsche Literaturkritik: Editado por Hans Mayer. Band 3 vom Kaiserreich bis zum Ende der Weimarer Republik. Fischer 1978.

Karthaus, U.: Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil. Reclam. Stuttgart 1977.

Külpe, Oswald: Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland. Eine Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Teubner Verlag. Leipzig 1920.

Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910. Editores: Ruprecht, E. und Bänisch, D. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart 1970.

Mathes, Jürg (ed.): Prosa des Jugendstils. Reclam. Stuttgart 1982.

Winkler, Michael (ed.): Phantastische Erzählungen der Jahrhundertwende. Reclam. Stuttgart 1982.

1.2. Estudios críticos y exposiciones históricas

Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Ed.: R. Bauer. Klostermann. Frankfurt 1977.

Fischer, Jens Malte: Dekadenz und Entartung. Max Nordau als Kritiker des fin de siècle.

Glaser, Hermann: Sigmund Freuds zwanzigstes Jahrhundert. Seelenbilder einer Epoche. Materialien und Analysen. Fischer Taschenbuch Verlag. 1979.

Glaser, Hermann: Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven. Band I: 1870 bis 1918. C.H. Beck. Munich 1978.

Glaser, Hermann: (Ed.) Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. 6 Vormärz  
7 Vom Nachmärz zur Gründerzeit.  
8 Jahrhundertwende

Rowohlt 1980.

- Geschichte der deutschen Literatur. Vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1917. Hans Kaufmann (Ed.). Volk und Wissen. Berlin 1974.
- Graf, Hansjörg: Nachwort. En: Der kleine Salon. Szenen und Prosa des Wiener Fin de Siècle. Stuttgart 1970.
- Hajek, Edelgard: Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. Bertelsmann Universitätsverlag 1971. Düsseldorf.
- Hamman, J./Hermand, J.: "Stilkunst um 1900". Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Bd. 4. Nymphenburger Verlag 1975.
- Hauser, Arnold: Der literarische Impressionismus. Welt und Wort. 8 Jahrgang. Sept. 1953.
- Hermand, Jost (Ed.): Jugendstil. Darmstadt 1971.
- Hinterhäuser, Hans: Fin de Siglo. Figuras y mitos. Taurus. Madrid 1980.
- Jost, D.: Literarischer Jugendstil. Metzler. Stuttgart 1969.
- Jost, Hermand: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende. Athenäum Verlag. Frankfurt a.M. 1972
- Kreuzer, Helmut: Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung. Metzler. Stuttgart 1968.
- Langewiese, Dieter: Zur Freizeit des Arbeiters. Klett-Cotta. Stuttgart 1979.
- Mann, Otto: Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne. Heidelberg 1962.
- Pascal, Roy: From Naturalism to Expressionism. German Literature and Society 1880-1918. London 1973.
- Walzel, Oskar: Wesenszüge des deutschen Impressionismus. En: Zeitschrift für deutsche Bildung. 6 Jahrgang. Heft 4. 1930.

2.- EL ESPACIO CACANIO: Austria y Viena en la época francisco-josefina.

2.1. Memorias, autobiografías y otras fuentes.

Eisenberg, L.: Das geistige Wien. Künstler- und Schriftstellerlexikon. 2 tomos. Viena 1893.

Groner, Robert: Das geistige Wien. Viena 1899.

Groner, Robert: Wien wie es war. Viena - Munich 1966.

Santifaller, Leon (Ed.): Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950. Graz 1957.

Wunberg, Gotthart (Ed.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Reclam. Stuttgart 1981.

Wunberg, Gotthart (Ed.): Das junge Wien. 1887-1902. Band 1. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1976.

Auernheimer, Raoul: Das Wirtshaus zur "Verlorenen Zeit". Erlebnisse und Bekenntnisse. Ullstein Verlag. Viena 1948

Andreas-Salomé, Lou: In der Schule bei Freud. Tagebuch eines Jahres 1912/1913. Munich 1958.

Benedikt, Moritz: Aus meinem Leben. Erinnerungen und Erörterungen. Viena 1906.

Bahr, Hermann: Selbstbildnis. Berlin 1923.

Ginzkey, F.K.: Der Heimatsucher. Ein Leben und eine Sehnsucht.

Grossmann, Stefan: Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte. Berlin 1931.

Fugger, Nora: Im Glanz der Kaiserzeit. Amalthea Verlag. Viena 1932.

Halbe, Max: Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens 1893-1914. Danzig 1935.

Kautsky, Karl: Erinnerungen und Erörterungen. Den Haag 1960.

Lothar, Ernst: Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse. Viena 1961.

Mahler-Werfel, Alma: Mein Leben. Frankfurt 1963.

- Mayer, Sigmund: Ein jüdischer Kaufmann, 1831 bis 1911. Lebens-  
erinnerungen. Leipzig 1911.
- Pálffy von Erdöd, Paul Graf: Abschied von Vorgestern und Gestern.  
Stuttgart 1961.
- Petzold, Alfons: Das rauhe Leben. Roman eines Menschen. Graz 1932.
- Schaukal, R.: Jahrhundertwende. Langen, Viena-Munich.
- Uhl, Friedrich: Aus meinem Leben. Stuttgart 1908.
- Wassermann, Jakob: Mein Weg als Deutscher und Jude. S. Fischer,  
Berlin 1921.
- Wildgans, Anton: Ein Leben in Briefen. Frick Verlag, Viena 1947.
- Wildgans, Anton: Musik der Kindheit. Kremayer & Scheriau, Viena  
1953.
- Zuckerhandl, Bertha: Mein Telefontagebuch und Arthur Schnitzler  
und ein Abschied. En: B.Z. Österreich intim. Erinnerungen  
1892-1942. Ed. Reinhard Federmann, Berlin 1970.
- Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers.  
Fischer, Frankfurt 1973.
- Zweig, Stefan: Das Wien von Gestern. En: Zeit und Welten, Viena  
1961.

## 2.2. Exposiciones históricas y estudios críticos.

### 2.2.1. Política y sociedad.

- Andics, Helmuth: Der Staat, den keiner wollte. Österreich 1918-  
1938. Viena 1962.
- Balazs, Eva H.: Zur Frage des ungarischen Nationalismus in der  
Habsburger Monarchie. OGL 1971.
- Basil, Otto: Panorama vom Untergang Kakanien. En: Wort in der  
Zeit, 7, pag. 23.
- Benedikt, Heinrich: Die wirtschaftliche Entwicklung in der Franz-  
Josephs-Zeit. Viena 1958.
- Bilke, M.: Zeitgenossen der Fackel. Viena 1981.
- Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeiten. H.B. Schriften zur  
Literatur 1. Kritik. Suhrkamp, Frankfurt 1975.

- Brusatti, Alois: Österreich am Vorabend des industriellen Zeitalters 1792-1848. En: Die Wirtschaftsgeschichte Österreichs. Hirt, Viena 1971.
- Crankshaw, Edward: Die Habsburger. Molden, Viena-Munich 1971.
- Csokor, F.R.: Der farbenvolle Untergang. Europa Verlag, Viena 1969.
- Friedländer, O.: Letzter Glanz der Märchenstadt. Goldmann, Munich 1980.
- Friedländer, O.: Jahrhundertwende in Wien. en: Lebendige Stadt. Kalende Viena 1969.
- Gold, Hugo: Geschichte der Juden in Wien. Tel Aviv 1976.
- Hauptmann, H./Kropf, R.: Die österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945. Europaverlag, Viena 1976.
- Hantsch, Hugo: Die Geschichte Österreichs. Graz, Styria 1968.
- Juli 1914. Die europäische Krise und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs. DTV documente. Ed. J. Geiss, Munich 1965.
- Kaiser Franz Joseph von Österreich oder Der Verfall eines Prinzips. Katalog zur 64. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Hermesvilla, Lainzer Tiergarten. Eigenverlag der Stadt Wien.
- Kann, Robert A.: A History of the Habsburg Empire. 1526-1918. Berkeley: University of California Press. 1974.
- Knoll, R.: Zur Früh- und Entwicklungsgeschichte der christlich-sozialen Bewegung in Österreich bis zum Jahre 1907. En: OGL, 1972, pag. 75 ss. 16 Jg. 2.
- Kleindl, Walter: Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur. Viena-Heidelberg 1978.
- Lohrmann, Klaus: 1000 Jahre österreichisches Judentum. Ausstellungskatalog. Eisenstadt 1982.
- Matis, Herbert: Die Wirtschaft der Franzisko-Josephinischen Epoche. En: Die Wirtschaftsgeschichte Österreichs. Hirt, Viena 1971.
- Mosser, Alois: Alpenländische Industrie und sozialer Wandel im 19. Jahrhundert. En: OGL, Dic. 1971, 15, 10.
- Mutzenbacher, Josefine: Geschichte einer wienerischen Dirne. Non Stop Bücherei, Munich 1981.
- Mutzenbacher, Josefine: Meine 365 Liebhaber. Rowohlt, Hamburgo 1979-Österreich - Geistige Provinz. Forum Verlag, Viena 1965.

- Ottruva, Gustav: Österreichs Industrie und Arbeiterschaft. Übergang von der Manufaktur- zur Fabrikaturepoche. En: OGL. Dic. 1971, 15, Jg. 10.
- Pfoser, A.: Literatur und Austromarxismus. Viena 1980.
- Predarovich, Nikolaus von: Die Führungsschichten in Österreich und Preussen (1804-1918). Wiesbaden 1959.
- Salten, Felix: Wurstelprater. Goldmann, Munich 1981.
- Scheithauer, E./Schmeszer, H./Woratschek, G.: Geschichte Österreichs in Stichworten. Hirt, Viena 1976.
- Schlögel, K.F.: Wiener Skizzen. Viena 1947.
- Schlögel, K.F.: Wiener Miniaturen. Viena 1950.
- Schlögel, K.F.: Zu meiner Zeit. Volk und Reich Verlag! Berlin-Viena 1944.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Erste Republik in der Literatur. Wiener Roman und Feuilleton. En: Aspetsberger, Staat und Gesellschaft in österreichischer Literatur. Viena 1977.
- Schorske, Carl E.: Fin de Siècle Vienna. Politics and Culture. Vintage Books. Nueva York 1980.
- Schrank, Josef: Die Prostitution in Wien in historischer, administrativer und hygienischer Beziehung. Viena 1886.
- Steckl, Hannes: Österreichs Aristokratie im Vormärz. Verlag für Geschichte und Politik. Viena 1973.
- Tietze, Hans: Die Juden Wiens. Geschichte, Wirtschaft, Kultur. Leipzig 1973.
- Tremel, Ferdinand: Wirtschafts- und Sozialgeschichte Österreichs. Von den Anfängen bis 1955. Viena 1960.
- Valentin, Hellwig: Der Prozess Schönerer und seine Auswirkungen auf die parteipolitischen Verhältnisse. En: OGL.
- Vasili, Paul: La société de Vienne. Paris 1885.
- Waldegg, Richard/Till, Rudolf: Sittengeschichte von Wien. Weltspiegelverlag. Stuttgart 1965.
- Wandruszka, Adam: Das Haus Habsburg. Die Geschichte einer europäischen Dynastie. Stuttgart 1956.
- Weinzierl, Erika: Antisemitismus in Österreich. Seine Wurzeln und sein Weiterbestehen. En: Austriaca.



Das Wiener Kaffeehaus. Goldmann. Munich 1981.

Das Wiener Kaffeehaus. Von den Anfängen bis zur Zwischenkriegszeit. Ausstellung. Viena 1980.

Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Oldenbourg Verlag, Viena-Munich 1974.

Zohn, Harry: Wiener Juden in der deutschen Literatur. Essays. Tel Aviv 1964.

#### 2.2.2. Bibliografía al tema antisemitismo-sionismo.

Arkel, Dirk van: Antisemitism in Austria. Leiden 1966.

Andics, Helmut: Der ewige Jude. Ursachen und Geschichte des Antisemitismus. Viena 1965.

Geiger, E.: Die deutsche Literatur und die Juden. Berlin 1910.

#### Cultura.

Anatols Jahre. Beispiele aus der Zeit vor der Jahrhundertwende. Katalog zur 71. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten. Wien 1982. Eigenverlag der Stadt Wien.

Geretsegger, Heinz/Peintner, Max: Otto Wagner 1841-1918. Unbegrenzte Grosstadt. Beginn der modernen Architektur. DTV Munich 1980.

Hofmann, Werner: Experiment Weltuntergang. Munich 1981.

Janik, Allan/Toulmin, Stephen: Wittgenstein's Vienna. Simon and Schuster, Nueva York 1973.

Jeziorkowski, Klaus: Gründer in Wien. Versuch über Mackart als Machart. En: Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift H. Politzer. Niemeyer, Tübingen 1975.

Johnston, William M: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Viena-Colonia-Graz 1974.

Matsch, Franz von: Ein Wiener Maler der Jahrhundertwende. Viena 1981.

Salten, Felix: Geister der Zeit. Paul Zsolnay Verlag. Viena 1924.

Ver Sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Sezession 1858-1903. 77. Sonderausstellung.

Wien um 1900. Ausstellung. Veranstaltet vom Kulturstadt der Stadt Wien 1964.

## Literatura

### Fuentes

Un elenco de la literatura austriaca en la época que estudiamos, comprendería prácticamente todos los clásicos de las letras alemanas en Austria. Incluso una referencia a aquellos autores y obras que más relación guardaron con AS. o aquellos otros que más marcados están por el marchamo cacanio testimonial de la Cacanía prolongaría la lista indefinidamente.

Quien pretenda enfrentar la época desde la perspectiva social y de lo testimonial deberá consultar - así lo hemos hecho nosotros - las obras de Auernheimer, Beer-Hofmann (Gesammelte Werke. S. Fischer Verlag. 1963), Friedell, Lernet-Holenia, Horvath (Gesammelte Werke. Suhrkamp, 1971), Kraus (Werke. Kösel Verlag, Munich 1965), Kralik, Kassner (Sämtliche Werke. Neske, 1976), Schaukal (especialmente Eros/Thanatos), Hermanovsky-Orlando (Werke. Albert Langen, Georg Müller, Munich-Viena 1962, Polgar, Bettauer (Gesammelte Werke. Salzburg 1980), Salten (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Zsolnay, Viena 1932), etc., amén los más universales como Hofmannsthal (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. S. Fischer, 1968), Zweig (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. S. Fischer, 1980) o Rilke (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. S. Fischer, 1976).

A continuación llamamos la atención sobre algunas obras que, en nuestra opinión y siempre desde la perspectiva señalada, merecen cierta consideración:

Auernheimer, Raoul: Laurenz Hallers Praterfahrt. Fischer Verlag, Berlin.

Friedell, Egon: Aphorismen zur Geschichte (aus dem Nachlass). Prachner, Viena.

Friedell, Egon: Das Altertum war nicht antik. En: Der Mensch und die Zukunft. Prachner, Viena 1950.

Horvath, Odön: Geschichten aus dem Wienerwald. Suhrkamp, 1971.

Kraus, Karl: Die demolierte Litteratur. Mit einem Nachwort. Ed. Dieter Kimpel. Reihe Deutsche Satiren, Band 4. Steinbach-Giessen 1972.

Kralik, Richard: Etwas von und über Richard Kralik. Viena 1926.

Lernet-Holenia, A.: Die Standarte. Munich-Zurich 1980.

Loos, Adolf: Ins Leere gesprochen. 1897-1900. Prachner, Viena 1981.

Luitpold, Josef: Das Sternbild. Europa Verlag, Viena 1969.

Leitich, A.T.: Die Wienerin. Stuttgart 1939.

Nordau, Max: Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit. Leipzig 1884.

Salten, F.: Martin Overbeck. Der Roman eines reichen jungen Mannes.

Petzold, Alfons: Johanna. Ein Buch der Verklärung. Viena-Leipzig 1910.

Polgar, Alfred: An den Rand geschrieben. Theorie des Kaffee "Central".

Roth, Josef: Werke. Kiepenheuer & Witsch.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Matthes & Seitz Verlag, Munich 1980.

Wildgans, Anton: Die bürgerlichen Dramen. Staackmann Verlag, Leipzig 1927

#### Exposiciones

Adel, Kurt: Vom Wesen der österreichischen Dichtung. Österreichische Dichtung und Poesie. Viena 1964.

Alker, E.: Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Kröner Verlag, Stuttgart 1969.

Biebigisch/Gugitz: Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs von den Anfängen bis zur Gegenwart. Viena 1964.

Bietak, Wilhelm: Das Lebensgefühl des "Biedermeier" in der österreichischen Dichtung. Viena 1931.

Blauhut, Robert: Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts. Wilhelm Braumüller. Viena 1966.

Colectanea: Beiträge zur Dramatik Österreichs im 20. Jahrhundert. Viena 1968.

Fuchs, Albert: Moderne Österreichische Dichter. Essays. Viena 1946.

Fuchs, Albert: Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918. Löcker Verlag, Viena 1978.

Heger, Roland: Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts. 1. Teil. Wilhelm Braumüller, Viena 1972, esp. pp. 138-140.

Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. Ed. Bernhard Zeller. Kösel Verlag, Munich 1974.

Just, G.C.: Geschichte der deutschen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Bern-Munich 1973.

- Kindermann, H.: Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich. Viena 1954.
- Kohn, Hans: Karl Kraus. Arthur Schnitzler. Otto Weininger. Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende. (Schriftreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Institute of Jews from Germany, Nr. 6). J.C.B. Mohr, Paul Siebeck, pag. 12-29. Tübingen.
- Maurus Fontana, Oskar: Statt eines Vorworts. En: Österreichisches Theater des 20. Jahrhunderts. Langen-Müller, Munich 1961.
- Mühlher, Robert: Die Wiener und Prager Literatur zwischen Jugendstil und neuem Pathos. Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 3.
- Mühlher, Robert: Das "Historische" als Baustein der österreichischen Moderne. En: Geschichte in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Ed. Institut für Österreichkunde. Ferdinand Hirt Verlag, Viena 1970.
- Müller, K.J.: Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende dargelegt an Texten von Hermann Bahr, Richard von Schaukal, Hofmannsthal und Leopold von Andrian.
- Nadler, J.: Literaturgeschichte Österreichs. Linz 1948.
- Nagl, - Zeidler-Kastle: Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. 4 tomos. Viena-Leipzig.
- Österreichische Moderne. Studien zum Weltbild und Menschenbild in ihrer Epik und Lyrik. Ed. Heinz Rieder. Bouvier. Bonn 1968.
- Schmidt, Adalbert: Der Österreich-Gedanke in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. En: Geschichte in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hirt. Viena 1970.
- Schmidt, Adalbert: Dichtung und Drama Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert. Salzburg-Stuttgart 1964.
- Soergel, Albert/Hohoff, Curt: Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. 2 Bde. Düsseldorf 1964.
- Stuhlpfarrer, Karl: Das literarische Werk als Quelle der Zeitgeschichte. En: Geschichte der österreichischen Literatur. Hirt, Viena 1970.
- Tschulik, W.: Die österreichische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur. Viena 1972.
- Vogelsang, H.: Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts. Braumüller. Viena 1963.

2.2.4.3. Bibliografía a la idea nacional en la literatura austriaca.

Andrian, Leopold von: Österreich im Prisma der Idee.

Bahr, Hermann: Das Österreichische Wunder. Stuttgart 1915.

Heydemann, Klaus: Reden Über Österreich. Von Wildgans zu Brandstätter. En: Staat und Gesellschaft in der modernen Literatur. Ed. Aspötsberger, Viena 1977.

Suchy, Viktor: Die österreichische Idee als konservative Staatsidee bei Hugo von Hofmannsthal, Richard Schaukal und Anton Wildgans. En: Staat und Gesellschaft in moderner österreichischer Literatur. Ed. Aspötsberger, Viena 1977.

3. EL AUTOR

Sandrock, A.: Dilly. Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern und Dokumenten. Amalthea, Viena-Munich 1975.

Scheible, Hartmut: Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rohwolt, Hamburg 1976.

Schnitzler, Heinrich/Brandstätter, Christian/Urbach, Reinhard: Arthur Schnitzler. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit. Frankfurt 1981.

Schnitzler, Arthur: Materialien zur Ausstellung der Wiener Festwoche. Katalog. Viena 1981.

Wagner, Renate: Arthur Schnitzler. Eine Biographie. Fritz Molden Verlag, Viena 1981.

Waissnix, Olga: Arthur Schnitzler - Olga Waissnix. Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel. Ed. Therese Nickl y Heinrich Schnitzler. Viena-Munich-Zurich 1970.

3.2. Obra

3.2.1. Ediciones standard en alemán

Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. S. Fischer Verlag. Frankfurt a.M.

- |  |                 |         |
|--|-----------------|---------|
| 1.- Die erzählenden Schriften. 1961.                         | 1013 pag.       | 1. tomo |
|  | 997 "           | 2. "    |
| 3.- Die dramatischen Werke. 1962.                            | 1088 "          | 1. "    |
|  | 1045 "          | 2. "    |
| 5.- Aphorismen und Betrachtungen. Ed. Robert O. Weiss. 1967. | 516 pag.        |         |
| 6.- Entworfenes und Verworfenes aus dem Nachlass. 1977.      | 1 tomo 520 pag. |         |

Schnitzler, Arthur: Das erzählerische Werk. 7 tomos en AS. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt 1977.

Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke: Aphorismen und Betrachtungen. Ed. Weiss, Robert. S. Fischer Verlag, Frankfurt 1967.

Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke, Bd. 6: Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlass. Zusammengestellt und eingeleitet von Reinhard Urbach. S. Fischer Verlag, Frankfurt 1977.

Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1981.

Schnitzler, Arthur: Frühe Gedichte. Ed. Herbert Lederer. Propyläen Verlag, Berlin 1970.

Schnitzler, Arthur: Über Psychoanalyse. Ed. Reinhard Urbach. En: Protokolle, 2 (1976), 277 - 284.

Schnitzler, Arthur: Notizen zu Lektüre und Theaterbesuchen (1879-1927). Ed. Reinhard Urbach. En: MAL, 6 III/IV (1973), 7-39.

Bergel, Kurt: "Schnitzler's Unpublished Tragicomedy 'Das Wort'". SiAS, p. 1-24.

Schnitzler, Arthur: Tagebuch. Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften. Viena 1981.

Neumann, Gerhard/Müller, Jutta: Der Nachlass Arthur Schnitzlers. Verzeichnis des im Schnitzler Archiv der Universität Freiburg i. Br. befindlichen Materials. Mit einem Vorwort von Gerhart Baumann und einem Nachwort von Heinrich Schnitzler: Verzeichnis des in Wien vorhandenen Nachlassmaterials Munich 1969.

### 3.2.2. Traducciones al español

Schnitzler, Arthur: La profecía y otros relatos. Editorial Noguer. Barcelona-Madrid 1978.

Schnitzler, Arthur: Morir. Biblioteca Nueva. Madrid 1946.

Schnitzler, Arthur: Anatol y la Cacatúa Verde. Trad. de Trudy Graa y Luis Araquistain. Calpe 1921.

Schnitzler, Arthur: La mujer del juez. Una partida al alba, Novela soñada. Trad. de Joaquín Adsuar Ortega. Caralt 1975.

### 3.2.3 Correspondencia de Arthur Schnitzler con otros autores

Auernheimer, Raoul: The Correspondence of Arthur Schnitzler and Raoul Auernheimer with Raoul Auerheimer's Aphorisms. Ed. Donald G. Daviau y Jorn B. Johns. Chapel Hill 1972.

Brandes, Georg: Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel. Ed. Kurt Bergel. Berna 1956.

Blöcker, Günter: Hugo von Hofmannsthal/Arthur Schnitzler. Briefwechsel. En: G.B., Literatur als Teilhabe. Kritische Orientierung zur literarischen Gegenwart. Argon Verlag. Berlin 1966, pag. 287-292.

Freud, Sigmund: Sigmund Freud. Briefe an Arthur Schnitzler. Ed. Heinrich Schnitzler. En: Die Neue Rundschau 66, 1955 - pag. 95-106.

Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Ed. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1964.

Körner, Josef: Arthur Schnitzler. Briefe an Josef Körner. En: Literatur und Kritik 12, März 1967, pag. 79-87.

Mann, Thomas: Arthur Schnitzler - Thomas Mann: Briefe. Ed. Hertha Krotkoff. En: Modern Austrian Literature 7, I/II, 1974, pag. 1 - 33.

Reinhardt, Max: Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern. Ed. Renate Wagner. Salzburg 1971.

Rilke, Rainer Maria: Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler. Ihr Briefwechsel. Mit Anmerkungen versehen und veröffentlicht von Heinrich Schnitzler. En: Wort und Wahrheit 13, 1958. pag. 283-298.

Unruh, Fritz von: Der Briefwechsel Fritz von Unruhs mit Arthur Schnitzler. Ed. Ulrich K. Goldsmith. En: Modern Austrian Literature 10, III/IV, 1977. pag. 69-127.

Reik, Theodor: Vier unveröffentlichte Briefe Arthur Schnitzlers an den Psychoanalytiker Theodor Reik. Ed. Bernd Urban. En: Modern Austrian Literature 10, III/IV, 1975, pag. 236-247.

Arthur Schnitzler-Richard Schaukal. Briefwechsel (1900-1902). Ed. Reinhard Urbach. En: MAL, 8 III/IV (1975), pag. 15-42.

Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm. Vollständige Ausgabe. Ed. Oskar Seidlin. 2nd Edition. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1975.

The Letters of Arthur Schnitzler to Hermann Bahr. Ed. Donald G. Daviau (to appear 1977/1978). Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Schnitzler, Arthur: Briefe 1875-1912. S. Fischer, Frankfurt 1981.

Otra correspondencia:

En Neue Zürcher Zeitung: Cartas a Herzl y H. Mann.

En Forum: Cartas a Coudenhove-Kalergi.

3.2.4. Elencos bibliográficos

Schinnerer, Otto P.: "Systematisches Verzeichnis der Werke von Arthur Schnitzler". Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde, 18/19, pag. 94-121.

Allen, R.H.: An Annotated Arthur Schnitzler Bibliography. Editions and Criticism in German, French, and English 1879-1965, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1966.

Berlin, Jeffrey B.: An Annotated Arthur Schnitzler Bibliography 1965-1977. Fink. Munich 1978.

3.2.5. Obras de crítica y hermenéutica schnitzlerianas

3.2.5.1. Obras generales

Adel, Kurt: Arthur Schnitzler. En: A., Geist und Wirklichkeit. Vom Werden der österreichischen Dichtung. Viena 1967.

Allen, Richard: Arthur Schnitzler's Works and their Reception. En: An Annotated Bibliography. The University of Michigan 1964.

Aspetsberger, Friedbert: Wiener Dichtung der Jahrhundertwende. Beobachtungen zu Schnitzlers und Hofmannsthals Kunstformen. En: Studi Germanici. 1970.

Baumann, Gerhart: Arthur Schnitzler. Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen. Athenäum, Frankfurt

Derré, Françoise: L'oeuvre d'Arthur Schnitzler, Imagerie viennoise et problèmes humains. Marcel Didier, Paris 1966.

Diersch, Manfred: Empirio-kritizismus und Impressionismus. En: Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. Band 36. Rütten & Loening Verlag, Berlin 1977.



Deutsche Dichter der Moderne. Ed. Benno von Wiese. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1969.

Feigl, Leo: Arthur Schnitzler und Wien. Knepler, Viena

Janz, Rolf/Laermann, Peter und Klaus: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle. Metzler Verlag, Stuttgart 1977.

Landsberg, Hans: Arthur Schnitzler. En: Moderne Essays. Berlin 1904.

Lindken, Hans Ulrich: Interpretationen zu Arthur Schnitzler. R. Oldenbourg Verlag, Munich 1970.

Rey, William H.: Arthur Schnitzler. En: Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und Werk. Ed. Benno von Wiese. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1965.

Specht, Richard: Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie. S. Fischer Verlag, Berlin 1922.

Swales, M.: Arthur Schnitzler. A Critical Study. Oxford 1971.

Urbach, Reinhard: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. Munich 1974.

Urbach, Reinhard: Arthur Schnitzler. En: Dramatiker des Welttheaters. Friedrich Verlag, Hannover 1968.

Urbach, Reinhard: Schnitzler. Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. Winkler Verlag, 1974.

### 3.2.5.2. Estudios a aspectos concretos de su obra

#### 3.2.5.2.1 Aspectos formales de la obra schnitzleriana.

##### El monólogo interior, el "Einakter".

Alexander, Theodor W.: Schnitzler and the inner monologue. A study in technique. En: JIASRA, 6, 11 (1967), 4-20.

Aspetsberger, Friedbert: "Drei Akte in einem". Zum Formtyp von Schnitzlers Drama. En: Zeitschrift für deutsche Philologie, 85, 11. 1966.

Cohn, Dorritt: Erlebte Rede im Ich-Roman. En: GRM, 19, 111 (1969), 304-313

Doppler, Alfred: Die Form des Einakters und die Spielmetapher Bei Arthur Schnitzler. En: Alfred Doppler, Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Europa Verlag, Viena 1975, pp. 7-30.

- Doppler, Alfred: Dramatische Formen bei Arthur Schnitzler. En: Beiträge zur Dramatik Österreichs im 20. Jahrhundert. Ed. Institut für Österreichkunde. Ferdinand Hirt Verlag, Viena 1968, pp 17-30.
- Doppler, Alfred: Das Konversationsstück bei Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal. En: Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Ferdinand Hirt Verlag, Viena 1974, pp. 69 - 82.
- Doppler, Alfred: Innerer Monolog und soziale Wirklichkeit. Alfred Doppler: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Viena 1975.
- Selling, Gunter: Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers. Editions Rodopi, Amsterdam 1975, pp. 4 - 28.

#### 3.2.5.2.2. Bibliografía sobre el tema Freud-Schnitzler.

- Beharriell, Frederick J.: Schnitzler's Anticipation of Freud's Dream Theory. Monatshefte für deutschen Unterricht, 45, 11, Feb., pp. 81-89.
- Beharriell, Frederick J.: Schnitzler: Freuds Doppelgänger. En: LuK, 19 (1967), pp. 546-555.
- Couch, Lotte J.: "Der Reigen"; Schnitzler und Sigmund Freud. En: OGL, 1972, p. 217.
- Hausner, Harry H.: Die Beziehungen zwischen Arthur Schnitzler und Sigmund Freud. En: MAL, 3, ii (1970), pp. 48-61.
- Urban, Bernd: Arthur Schnitzler und Sigmund Freud. Aus den Anfängen des Doppelgängers. Zur Differenzierung dichterischer Intuition und Umgebung der frühen Hysterieforschung. En: Germanisch-Romanische Monatsschrift, 24, 11 (1974), pp. 193-223.

#### 3.2.2.5.2.3 Impresionismo schnitzleriano

- Möhrmann, R.: Impressionistische Einsamkeit bei Schnitzler. Dargestellt an seinem Roman "Der Weg ins Freie". En: WW, 23, VI (1973), pp. 390 - 400.
- Rey, William H.: War Schnitzler Impressionist? En: JIASRA 3/II, Herbst 1964.

#### 3.2.5.2.4. Bibliografía sobre el tema thanático

- Betz, Irene: Der Tod in der deutschen Dichtung des Impressionismus. Würzburg 1937.

Foltin, Lore B.: The Meaning of Death in Schnitzler's Works. SiAS, pp. 35 - 44.

Lawson, Richard H. and Stamon, Peggy: Love-Death Structures in the Works of Arthur Schnitzler. En: MAL, 8, iii/iv (1975), pp. 266 - 281.

Török, Andreas: Der Liebestod bei Arthur Schnitzler: Eine Entlehnung von Richard Wagner. En: MAL, 4, i (1971), pp. 57 - 59.

### 3.2.5.2.5. Bibliografía a las obras más importantes

Alewyn, Richard: Zweimal Liebe: Schnitzlers "Liebelei" und "Reigen". En: R.A. Probleme und Gestalten. Essays. Insel Verlag, Frankfurt 1974, pp. 299 - 307.

Allen, Richard: Schnitzlers "Der Weg ins Freie": Structure or Structures? En: JIASRA, 6, iii, (1967), pp. 4 - 17.

Aspetsberger, Friedbert: Der Prozess gegen die Berliner Auf-  
führung des "Reigen", 1922. En: Akzente, 12 (1965), pp. 211-230.

Bareikis, Robert: Arthur Schnitzlers "Fräulein Else": A Freudian  
Novelle? En: L&P, 19, 1 (1969), pp. 19-32.

Chiarini, Paolo: L'Anatol. Studi Germanici.

Colin, Amy -Diana: Arthur Schnitzlers "Der grüne Kakadu". Lite-  
ratur und Kritik. 1978.

Cook, William K.: Arthur Schnitzler's "Der blinde Geronimo und  
sein Bruder". En: MAL, 3, iii/iv (1972), pp. 120-137.

Doppler, Alfred: Arthur Schnitzler: Leutnant Gustl. Interpretatio-  
nen zur österreichischen Literatur. Ferdinand Hirt Verlag,  
Viena 1971.

Farese, Giuseppe: Individuo e società nel romanzo "Der Weg ins  
Freie" di Arthur Schnitzler. Buizoni, Rome 1969.

Grossberg, Mimi: Arthur Schnitzlers Porträt eines Leutnants. En:  
M.G., Die k. u.k. Armee in der österreichischen Satire. Berg-  
land Verlag, Viena 1974, pp. 31 - 36.

Heine, Wolfgang: Der Kampf um den Reigen. Berlin 1922.

Horwath, Peter: Arthur Schnitzlers "Professor Bernhardt": Eine  
Studie über Person und Tendenz. En: LuK, 12 (1967), pp. 88-104.

Jäger, Manfred: Schnitzlers Leutnant Gustl. En: Wirkendes Wort,  
15, 1965.

Krotkoff, Hertha: Auf den Spuren von Arthur Schnitzlers "Traum-  
novelle". En: MAL, 4, iv (1971), pp. 37 - 41.

Krotkoff, Hertha: Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnit-  
zlers "Traumnovelle". En: MAL, 5, i/ii (1972), pp. 435 - 436.

Krotkoff, Hertha: Zur geheimen Gesellschaft in Arthur Schnit-  
zlers "Traumnovelle". En: GQ, 46, ii (1973), pp. 202-209.

- Offermanns, Ernst L.: Arthur Schnitzler. Anatol. Berlin 1964.
- Rey, William H.: Arthur Schnitzler: Professor Bernhardi. Wilhelm Verlag, Munich 1971.
- Rey, William H.: Schnitzlers Erzählung "Casanovas Heimfahrt". Eine Strukturanalyse. En: Festschrift für Bernhard Blume. Ed. Egon Schwarz. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967.
- Reid, Maja D.: "Die Hirtenflöte". En: MAL, 4, ii (1971), 18-27.
- Sanders, Jon Barry: Arthur Schnitzlers "Reigen": Lost Romanticism. En: MAL, 1, iv, (1968), pp. 55-56.
- Schinnerer, Otto P.: The Suppression of Schnitzler's "Der grüne Kakadu" by the Burgtheater. Unpublished Correspondence. En: Germanic Review IV/2, April 1931, pp. 183-192.

### 3.2.5.2.6. Psicologismo schnitzleriano

- Eissler, Elisabeth: Arthur Schnitzler als Seelenforscher in den Novellen. Tesis doctoral. Viena 1950.
- Leroy, Robert and Pastor, Eckart: Der Sprung ins Bewusstsein. Zu einigen Erzählungen von Arthur Schnitzler. En: ZDP, 95, iv (1976), 481 - 495.
- Psychoanalytische Literaturinterpretationen. DTV-Niemeyer Verlag, Tübingen (Hanns Sachs "Die Motivgestaltung bei Schnitzler"). Ed. Wunberg, Gothart.
- Reider, Heinz: Die Literatur der Seele. Von Arthur Schnitzler zu Georg Saiko. En: OGL, 11, iii (1967), pp. 134-150.
- Reik, Theodor: Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden 1913.
- Reik, Theodor: "Die Allmacht der Gedanken bei Arthur Schnitzler". Imago, 2, iii, Juni, pp. 319 - 335.
- Weiss, Robert O.: The Psychoses in the Works of Arthur Schnitzler. En: GQ, 41, iii (1968), pp. 337-400.

### 3.2.5.2.7. Recepción de la obra de Schnitzler

- Dayag, Josef H.: "Schnitzler's Reception in France". SiAS, p. 35 - 44.
- Graneek, Myra M.: Arthur Schnitzler (1862-1931). A Revaluation. En: Australasian Universities Language and Literature Association, 10 (1966), pp. 284-294.
- Heresch, E.: Schnitzler und Russland. Aufnahme, Wirkung, Kritik. Viena 1982.
- Seidler, Herbert: Die Forschung zu Arthur Schnitzler seit 1945. En: ZDP, iv (1976), pp. 567 - 595.
- Vogel, Margot Elfving: Schnitzler in Schweden. Zur Rezeption seiner Werke. Uppsala 1979.
- Wagner, Renate/Vacha, Brigitte: Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891 - 1970. Munich 1971.

### 3.2.5.2.8. Sociedad en Schnitzler

- Singer, Herta: Zeit und Gesellschaft im Werk Arthur Schnitzlers. Dissertatio philosophiae. Viena 1948.
- Magris, Claudio: Arthur Schnitzler. En: C.M. Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Otto Müller Verlag. Salzburg 1966, pp. 202-214.

### 3.2.5.2.9. Otros aspectos

- Ahl, Herbert: "Ein Kranz aus Immortellen: Arthur Schnitzler". Literarische Porträts. Albert Langen, Georg Müller. Munich-Viena, pp. 349 - 356.
- Alter, Maria P.: Schnitzler's Physician: An Existencial Character. En: MAL, 4, iii (1971), pp. 7 - 23.
- Aspetsberger, Friedbert: Staat, Gesellschaft, Literatur. Viena 1977.
- Bowditch Alden, M.: Schnitzler's Repudiated Debt to Casanova. En: Modern Austrian Literature, vol. 3, 1980.
- Cysarz, Herbert: Das Imaginäre in der Dichtung Arthur Schnitzlers. En: MAL, 1, iii (1968), pp. 7 - 17.

- Daviau, Donald G.: The Friendship of Hermann Bahr and Arthur Schnitzler. En: JIASRA, 5, 1 (1966), pp. 4 - 36.
- Doppler, A.: Die Problematik der Sprache und des Sprechens in den Bühnenstücken Arthur Schnitzlers. En: Alfred Doppler, Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Europa Verlag Viena 1975, pp. 53 - 64.
- Fritsche, Alfred: Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. Herbert Lang Berna 1974.
- Fritz, Walter: Arthur Schnitzler und der Film. En: JIASRA, 5, iv (1966), pp. 11 - 52.
- Geissler, Klaus: Arthur Schnitzler und seine Darstellung des Judentums. En: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums, 10, H. 40 (1971), pp. 4407 - 4415.
- Gutt, Barbara: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin 1978
- Holzinger, Alfred: "Sittenbild oder Weltdeutung: Das Werk Arthur Schnitzlers" Wort in der Zeit, 7, x, Okt. pp. 33 - 36.
- Imboden, Michael: Die surrealen Komponenten im erzählenden Werk Arthur Schnitzlers. Verlag Herbert Lang Berna 1971.
- Just, Gottfried: Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers. Erich Schmidt Verlag Berlin 1968.
- Kann, Robert: Das Österreich Arthur Schnitzlers. Forum 6. Viena.
- Kann, Robert: "The Image of the Austrian in Arthur Schnitzler's Writings" Si AS, p. 45-70.
- Kilian, Klaus: Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik. Bertelsmann Universitätsverlag Düsseldorf 1972.
- Konrad, Gustav: Arthur Schnitzler als Erzähler. En: Welt und Wort, 24, iv (1969), pp. 112.
- Körner, Josef: Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme. Amalthea. Zurich - Leipzig - Viena.
- Kraus, Karl: Karl Kraus und Arthur Schnitzler. Eine Dokumentation von Reinhard Urbach. En: Literatur und Kritik, 49, Oktober 1970, pp. 513 - 530.

- Krotkoff, Hertha: Schnitzlers Titelgestaltung. Eine quantitative Analyse. En: MAL, 10, iii/iv (1977).
- Kuxdorf, Manfred: Arthur Schnitzler und der Zufall. En: JIASRA, 6, iv (1967), pp. 4 - 12.
- Lederer, Herbert: Arthur Schnitzler als Lyriker. En: Festschrift für Werner Neuse anlässlich des vierzigjährigen Bestehens der Deutschen Sommerschule am Middelbury College und der Emeritierung ihres Leiters. Ed. Herbert Lederer und Joachim Seyppel. Berlin: Die Diagonale 1967, pp. 94 - 103.
- Lederer, Herbert: Vorwort. En: Arthur Schnitzler. Frühe Gedichte. Ed. Herbert Lederer. Propyläen Verlag, Berlin 1969, pp. 7-12.
- Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg 1968.
- Mendelssohn, Peter: S. Fischer und sein Verlag. S. Fischer Verlag 1970.
- Nardroff, Ernest H. von: Ferdinand von Saar's "Schloss Koenitz": A prelude to Schnitzler? En: MAL, 4, iv (1971), pp. 21 - 36.
- Neue Deutsche Rundschau: "Arthur Schnitzler zu seinem sechzigsten Geburtstag (15. Mai 1922)", 33, v, Mai, pp. 498-513. (Colaboración de: Oskar Bie, Raoul Auernheimer, Hermann Bahr, Franz Blei, S. Fischer, Otto Flake, Egon Friedell, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Felix Hollaender, Alfred Kerr, Heinrich Mann, Thomas Mann, Jakob Wassermann, Franz Werfel, Stefan Zweig.)
- Noltenius, Rainer: Hofmannsthal - Schröder - Schnitzler. Möglichkeiten und Grenzen des modernen Aphorismus. Metzler, Stuttgart 1968.
- O'Brien, George M.: The Coinage "Jung Wien" in the Study of Austrian Letters. En: MAL, 15, 1, 1962.
- Offermanns, Ernst L.: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. Wilhelm Fink Verlag, Munich 1973.
- Perl, Walter H.: "Arthur Schnitzler and Young Hofmannsthal". SiAS, pp. 79 - 94.
- Politzer, Heinz: Die letzten Tage der Schwierigen, Hofmannsthal, Kark Kraus und Schnitzler. En: Merkur, 28, iii (1974), pp. 214 - 238.

- Politzer, Heinz: Diagnose und Dichtung. Zum Werk Arthur Schnitzlers. En: H.P., Das Schweigen der Sirenen: Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1968, pp. 110 - 141.
- Reichert, Herbert: Schnitzlers egoistische Künstlergestalten. En: JIASRA, 4, ii (1965), pp. 473-474.
- Reichert, Herbert / Salinger, Hermann (Editores): Studies in Arthur Schnitzler. The University of North Carolina Press. 1963.
- Reichert, Herbert: "Arthur Schnitzler and Modern Ethics". JIASRA, 2, i, Spring, pp. 21 - 24.
- Reichert, Herbert: "Nietzsche and Schnitzler" SiAS, pp.95-107.
- Reichert, Herbert: Schnitzler and "Jung Wien". En: JIASRA, 5, iii (1966), pp. 27-32.
- Rey, William H.: Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin 1968.
- Rey, William H.: Arthur Schnitzler: Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1968.
- Rey, William H.: Die geistige Welt Arthur Schnitzlers. En: WW, 16, iii (1966), pp. 187 - 196.
- Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler und die Aufklärung. Munich 1977.
- Schinnerer, Otto: Schnitzler and the Military Censorship. Unpublished Correspondence. En : G. Review. 1930.
- Schorske, C.E.: Schnitzler und Hofmannsthal. Politik, Psyche im Wien des Fin de Siècle. En: Wort und Wahrheit XVII JG, H.5. 1962.
- Spector, Robert Donald: "Observations on Schnitzler's Narrative Technique in the Short Novel". SiAS, pp. 109-116.
- Viereck, George Sylvester: "The World of Arthur Schnitzler". Glimpses of the Great. New York: Macaulay, pp. 395-409.
- Wagner, Renate: Frauen um Arthur Schnitzler. Viena-Munich 1980.